

SANDRA HELENA DOS SANTOS ÉVORA

RELAÇÕES LÍNGUA – SOCIEDADE.
Análise linguística de letras/composições do músico de
Paulino Vieira

LICENCIATURA EM ESTUDOS CABO-VERDIANOS E PORTUGUESES

Orientadora: Mestre Dr^a M^a de Lourdes Lima

Instituto Superior de Educação

2008

Júri

Praia, aos ____/____ de 2008

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu pai, à minha mãe e especialmente à minha filha como prova do meu amor.

AGRADECIMENTOS

O trabalho que ora se apresenta é, o fruto do nosso esforço, entretanto, é de realçar as ajudas e os contributos de muitas pessoas, sem os quais ele não teria sido possível realizar. Por isso, decimos agradecer:

- À Mestre Dr^a M^a de Lourdes Lima, minha orientadora, não só pela sua disponibilidade mas, também pelo esforço, interesse em me ajudar e sobretudo pelas orientações e incentivo;
- Aos professores do Instituto Superior de Educação, pelos conhecimentos transmitidos;
- A todos os meus familiares em especial ao meu pai que acreditou nas minhas capacidades financiando-me o curso;
- Ao músico Paulino Vieira pelo carinho e pela simpatia com que me recebeu, e principalmente pela colaboração mostrando disponibilidade em fazer a entrevista e facultando informações úteis;
- Ao Eugénio Lopes que me ajudou a reunir o corpus do trabalho;
- Ao meu companheiro Benito pelas horas sem dormir, sempre do meu lado;
- Aos meus primos Pulídio e Neidy que colaboraram bastante na organização do meu trabalho;
- A todos os meus amigos, especialmente à Albertina melhor amiga, Jaqueline, Mónica e Francisco por toda a paciência, interesse e colaboração;
- Ao Alveno Figueiredo e Silva pela colaboração dada;
- Sem correr riscos de esquecer de algum nome, a todos aqueles de uma forma ou de outra contribuíram para a realzação deste nosso trabalho.

Muito Obrigada!

“A cada instante, a linguagem implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante, ela é uma instituição actual e um produto do passado.”

Saussure.

Lista de Abreviaturas

PV: Paulino Vieira

SV: São Vicente

SN: São Nicolau

LP: Língua Portuguesa

ALUPEC: Alfabeto Unificado Para a Escrita do Crioulo

LM: Língua Materna

L2: Língua Segunda

ES: Escola Secundária

LCV: Língua Cabo-verdiana

Masc.: Masculino

Fem.: Feminino

PEA: Processo de Ensino e Aprendizagem

GG: Gramática Generativa

BL: Baltasar Lopes

DD: Dulce Duarte

LgtaC: Linguística Cabo-verdiana

DA: Dulce Almada

EE: Escrita Etimológica

ET: Eugénio Tavares

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| Capítulo I: Enquadramento Teórico conceptual..... | 6 |
| 1.A Língua | 6 |
| 1.1. Definição | 6 |
| 1.2. A língua como processo de comunicação e como exercício criativo da linguagem | 6 |
| 1.3. A língua como realidade Sistemática e Funcional..... | 8 |
| 1.3.1. A língua como campo de realização social e cultural | 8 |
| 1.3.2. Língua/ Norma..... | 8 |
| 1.3.3. O signo linguístico..... | 9 |
| 1.3.4. Diferenças e semelhanças entre as línguas | 9 |
| 1.3.5. O Crioulo de Cabo Verde | 10 |
| 2. A Linguística e a Música | 12 |
| 2.1. A vertente social da música e a sua transmissão cultural | 15 |
| CAPÍTULO II: A dimensão linguística e cultural da música de Paulino Vieira..... | 20 |
| 1.Contextualização/enquadramento do músico para a cultura cabo-verdiana (língua e música) | 20 |
| 2. Análise de estrutura linguística e de conteúdo..... | 24 |
| 2.1. Marcas da escrita etimológica | 24 |
| 2.2. Sistematização dos aspectos semânticos, fonológicos , sintáticos e morfológicos do corpus | 40 |
| 2.3. As atitudes linguísticas do músico Paulino Vieira | 41 |
| Capítulo III: Sugestões para a exploração da música no processo de ensino- aprendizagem..... | 44 |
| Capítulo IV: Conclusão..... | 49 |
| Bibliografia..... | 51 |
| Anexos | |

INTRODUÇÃO

01. JUSTIFICAÇÃO DO TEMA

Este trabalho foi elaborado como parte dos requisitos para obtenção do grau de Licenciatura em Estudos Cabo-verdianos e Portugueses, ministrado pelo Instituto Superior de Educação. Tem como tema: *Análise Linguística de Algumas Composições/Letras Musicais de Paulino Vieira*. Tal tema encontra-se enquadrado no âmbito da Linguística. Pretende-se então analisar algumas letras/composições musicais pelo que representam na cultura musical Cabo-verdiana, a qual reflecte, por sua vez, no contexto social, histórico, literário, filosófico e principalmente linguístico-cultural.

Uma vez que a música reflecte muito da vivência do povo das ilhas, pretende-se analisar estas composições/letras musicais enquanto material linguístico para exprimir sentimentos, ideias, comunicar de um modo geral. Toma-se como hipótese que esse material musical pode ser um objecto de estudo da Linguística.

Assim o interesse por este tema advém de vários motivos. Para começar, a vontade de conhecer mais sobre a Linguística Cabo-verdiana, uma cadeira fundamental no currículo do meu curso. Por outro lado, a consciência da importância das componentes língua e música para a cultura educacional cabo-verdiana de forma geral.

Dadas as motivações acima referidas, houve que procurar cruzar estes dois pilares essenciais do desenvolvimento do processo de ensino-aprendizagem, ciente de que a abordagem linguística das letras/composições de Paulino Vieira, cuja temática abrange factores históricos, sociais, literários, filosóficos, etc., contribui para o estudo da realidade linguística cabo-verdiana.

02. OBJECTIVOS

O trabalho tem como objectivos principais:

- Contribuir para a melhoria do processo de ensino-aprendizagem da língua (cabo-verdiana e não só), com recurso à música como um instrumento de aprendizagem
- Analisar linguisticamente as letras/composições de Paulino Vieira.

Traçámos os seguintes objectivos específicos:

- Identificar os principais aspectos linguísticos (pronúncia, léxico e fonética) contidos nas composições/letras, através da comparação entre as realizações linguísticas nas composições/letras, escritas e cantadas
- Compreender a atitude do músico face à língua materna na sua relação com a língua segunda
- Mostrar o lado cultural e pedagógico do músico nas suas composições/letras.

03. METODOLOGIA

Seleccionámos um corpus constituído por oito letras/composições escritas e cantadas pelo Paulino Vieira. De seguida, analisámos esse corpus, de modo a entender e justificar possíveis causas dos comportamentos/attitudes do músico perante a língua materna, a LCV. Para esse efeito recorreremos, por um lado, ao enquadramento teórico das disciplinas de Linguística, nas suas diversas componentes e na relação com a Didáctica. Igualmente são consideradas as disciplinas de Análise Textual, Cultura e em especial a musical. Por outro lado, baseámo-nos em dados, informações, factos concretos. O tratamento deste material conduziu ao levantamento das seguintes hipóteses:

- 1ª Como é que a consciência fonológica está presente na produção escrita, oral e canto deste músico?
- 2ª Que fenómenos fonético-fonológicos ocorrem nessa produção?
 - Por exemplo, a) haverá uma queda de vogal pré-tónica na realização oral, quando na escrita ocorrem duas vogais seguidas e que não funcionam como ditongos? b) Ou em vez da queda da vogal pré-tónica, dá-se a crase?
- 3ª Há uma preocupação por parte do P.V com a língua na realização escrita e oral das suas letras/composições?

- 4ª A realização escrita e oral/cantada deste músico sofre influências dos meios sociais da sua vivência?
- 5ª Será que este músico tem consciência das diferenças entre as variantes de Barlavento e Sotavento exploradas nas suas letras/composições?
- 6ª Qual o crioulo explorado/preferido pelo P.V nas suas realizações escritas e orais?
- 7ª Existem desvios nas realizações orais do P.V relativamente à sua escrita?

Estas são questões para as quais procurámos encontrar respostas e que estão subjacentes aos Objectivos, enunciados acima, em 02.

Para isso, as metodologias utilizadas foram as que mais se adaptam ao nosso tema, e aos objectivos preconizados. Partindo sempre de princípio que se trata de um trabalho científico, que requer rigor, método e coerência entre tema, objectivos e justificativa e/ou problemática de investigação, utilizámos as seguintes metodologias:

* Pesquisa bibliográfica

* Recolha/selecção de letras do músico (corpus)

* Entrevista a Paulino Vieira, a 3 de Agosto de 2007, em São Vicente, seguida de três comunicações por email e duas por telefone.

* Tratamento dos dados obtidos pelos métodos acima.

Sendo um trabalho que se assume como um elemento de avaliação, a qual deve também considerar as condições da sua realização, têm de ser referidas as dificuldades em encontrar dados escritos/pesquisas bibliográficas.

04. ESTRUTURAÇÃO DO TEXTO

O trabalho estrutura-se da seguinte forma: está composto por uma nota introdutória e quatro capítulos.

A nota introdutória, acima, abarca a contextualização do tema a investigar, os objectivos, a justificação da escolha do tema, a metodologia a ser seguida no processo de investigação.

O primeiro capítulo converge na revisão bibliográfica, na qual, vamos apresentar a parte teórica do trabalho, nomeadamente um conjunto de conceitos relacionados com o tema.

O segundo capítulo é a parte prática desta investigação, ou seja, a Dimensão Linguística e Cultural da Música de Paulino Vieira, vamos começar por fazer uma contextualização/enquadramento (inclui-se a biografia) do músico para a cultura cabo-verdiana – relação língua/musica, apresentar uma análise de estrutura linguística e de conteúdo do corpus, nisto, fazer uma sistematização das diferenças semânticas, fonológicas, sintácticas e morfológicas do corpus, mostrar as diferenças das representações orais/escritas da língua cabo-verdiana nas letras/composições de Paulino Vieira, ver as atitudes linguísticas do músico no seu campo musical.

O terceiro capítulo apresenta propostas para a exploração da música no processo de ensino-aprendizagem, articulando-as com o programa da disciplina de língua portuguesa no 11ºano.

O quarto e último capítulo constitui a conclusão.

Perspectiva-se assim, fazer uma análise linguística das diferentes letras/composições que irão constituir o corpus do trabalho, tendo em conta a coexistência das línguas Cabo-verdiana (variante de Barlavento e de Sotavento) e Portuguesa.

CAPÍTULO I

Enquadramento Teórico Conceptual

Capítulo I: Enquadramento Teórico conceptual

1. A Língua

1.1. Definição

Pode-se encontrar diversas definições de língua quer em dicionários gerais e específicos, quer em livros que tratam a matéria. a preocupação aqui não é de apresentar todas as definições que existem da língua, mas sim apontar algumas que têm importância para este trabalho.

A língua segundo André Martinet é “ um instrumento de comunicação segundo o qual, de modo variável de comunidade para comunidade, se analisa a experiência humana em unidades providas de conteúdo semântico e expressão fónica...”(Martinet; apud Barbosa:5).

Já Bakhtin diz que “ a língua é uma actividade, um processo criativo, que vive e evolui historicamente na comunicação verbal concreta, no processo de evolução...” ou seja a verdadeira substância da língua é constituída pela interacção verbal e não por um sistema abstracto. (Mussulim: 24-5).

1.2. A língua como processo de comunicação e como exercício criativo da linguagem

Esta é sua dicotomia básica e, juntamente com o par sincronia / diacronia, constitui uma das mais fecundas. Fundamentada na oposição social/individual, revelou-se com o tempo extremamente profícua. O que é facto da língua (*langue*) está no campo social; o que é acto de fala ou discurso (*parole*) situa-se na esfera do individual. Nas palavras de Saussure: “A linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro”(16), sendo que distingue a linguagem como a faculdade natural de usar uma língua, “ao passo que a língua constitui algo adquirido e convencional” (:17). Depreendem-se, neste linguista, três concepções para língua: acervo linguístico, instituição social e realidade sistemática e funcional. Como acervo linguístico, a língua é “o conjunto dos hábitos linguísticos que permitem a uma pessoa

compreender e fazer-se compreender”(:92). É, além disso, “uma soma de sinais depositados em cada cérebro, mais ou menos como um dicionário cujos exemplares, todos idênticos, fossem repartidos entre os indivíduos” (:27).

Segundo Saussure, na condição de acervo, a língua guarda consigo toda a experiência histórica acumulada por um povo durante a sua existência. E ao exemplo que ele dá, do latim como símbolo permanente da cultura e das instituições romanas, acrescentamos o do português, que nos seus oito séculos de existência, acumulou um rico e notável acervo linguístico e literário, e o da língua cabo-verdiana, que estamos a explorar neste trabalho.

Seguindo a perspectiva dicotómica de Saussure sobre a relação entre língua e sociedade, a fala, ao contrário da língua, constitui-se de actos individuais e por isso se torna múltipla, imprevisível, irreduzível a uma pauta sistemática. Os actos linguísticos individuais são ilimitados, não formam um sistema. Os factos linguísticos sociais, esses sim, formam um sistema, pela sua própria natureza homogénea. Vale ainda ressaltar, no entanto, que tantos os funcionamentos como a exploração da faculdade da linguagem estão intimamente ligados às implicações mútuas existentes entre os elementos língua (virtualidade) e fala (realidade).

Na GG as questões relativas ao significado e de expressão da língua, podem ser abordadas de diferentes modos. Para Chomsky “o seu ponto de referência é o da psicologia individual. Diz respeito aos aspectos da forma e do significado ... determinados pela «faculdade da linguagem», que deve ser entendida como uma componente humana.” Então entendemos que “pode-se encarar esta faculdade como um «mecanismo de aquisição da linguagem», uma componente inata da mente humana que origina uma língua particular pela interacção com a experiência num sistema de conhecimento atingido: conhecimento de uma ou de outra língua.” (Chomsky: 22-23).

Ainda sobre esse assunto, pode-se acrescentar que a faculdade da linguagem é um “*constructo teórico*”, que “pressupõe a existência, no ser humano, de um órgão biologicamente pré-programado para a linguagem verbal, o qual é objecto de desenvolvimento (ou maturação) em simultâneo com o desenvolvimento biológico e cognitivo. Tal desenvolvimento inicia-se a partir do momento em que o indivíduo é

exposto à sua língua materna, i. e., é exposto a uma língua natural em contexto natural.” (Faria, et alli: 44).

1.3. A língua como realidade sistemática e funcional

De facto na sua vertente linguística reflecte muito o modo como um determinado povo usa a língua, seja para comunicar e expressar vivências, seja para a própria estruturação do pensamento. Esta concepção da língua como realidade sistemática e funcional é o conteúdo mais importante da concepção saussuriana. Para o fundador da linguística do séc. XX, a língua é, antes de tudo, “um sistema de signos distintos correspondentes a ideias distintas” (:18); é um código, um sistema onde, “de essencial, só existe a união do sentido e da imagem acústica” (:23). Saussure vê a língua como um objecto de “natureza homogénea” (:23) e que, portanto, se enquadra perfeitamente na sua definição basilar: “a língua é um sistema de signos que exprimem ideias” (:24). Essa concepção da língua como sistema funcional está imbricada com a noção de valor.

1.3.1. A língua como campo de realização social e cultural

Como instituição social, a língua “não está completa em nenhum [indivíduo], e só na massa ela existe de modo completo” (:21), por isso, ela é, simultaneamente, realidade psíquica e instituição social. Para Saussure, a língua “é, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adoptadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (:17); é “a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, que, por si só, não pode nem criá-la nem modificá-la; ela não existe senão em virtude de uma espécie de contrato estabelecido entre os membros da comunidade” (:22).

1.3.2. Língua/ Norma

Quanto ao conceito de norma, trata-se de uma contribuição do linguista romeno Eugénio Coseriu, que propôs um acréscimo à dicotomia saussuriana. Sua tricotomia (tem a ver com algo que se divide em três ramos, a partir de um ponto comum.) vai do

mais concreto (**fala**, uso individual da norma) ao mais abstracto (**língua**, sistema funcional), passando por um grau intermediário: a **norma** (uso colectivo da língua). Em outras palavras, há realizações consagradas pelo uso e que, portanto, são normais em determinadas circunstâncias linguísticas, previstas pelo sistema funcional. É à norma que nos prendemos de forma imediata ou não, conforme o grupo social de que fazemos parte e a região onde vivemos. A norma seria assim um primeiro grau de abstracção da fala. Considerando-se a língua (o sistema) um conjunto de possibilidades abstractas, a norma seria então um conjunto de realizações concretas e de carácter colectivo da língua. E falando da norma poderemos aproximarmos mais dos desvios algo que mereceu a nossa atenção durante a análise das letras.

1.3.3. O signo linguístico

Saussure define o signo como a união do sentido e da imagem acústica. O que ele chama de “sentido” é a mesma coisa que *conceito* ou *ideia*, isto é, a representação mental de um objecto ou da realidade social em que nos situamos, representação essa condicionada pela formação sociocultural que nos cerca desde o berço. Em outras palavras, para Saussure, conceito é sinónimo de significado (plano das ideias), algo como o lado espiritual da palavra, sua contraparte inteligível, em oposição ao significante (plano da expressão), que é sua parte sensível. Por outro lado, a imagem acústica “não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som” (:80). Melhor dizendo, a imagem acústica é o significante. Com isso, temos que o signo linguístico é “uma entidade psíquica de duas faces” (:80), semelhante a uma moeda.

Mais tarde, Jakobson e a Escola Fonológica de Praga irão estabelecer definitivamente a distinção entre som material e imagem acústica. Ao primeiro chamaram de **fone**, objecto de estudo da Fonética. À imagem acústica denominaram de **fonema**, conceito bastante e amplamente aceite e consagrado pela Fonologia.

1.3.4. Diferenças e semelhanças entre as línguas

Saussure afirma que a ideia ou conceito (significado) não tem nenhuma relação necessária com a sequência de sons ou imagem acústica (significante). O significado de uma palavra poderia ser representado perfeitamente por qualquer outro significante. E

Saussure para provar o que afirmou, o seu ponto de vista, apoia-se exactamente nas diferenças entre as línguas, ou seja, diferenças linguísticas.

Visto que a língua crioula aparece no nosso trabalho como instrumento, veículo de comunicação e sobretudo meio de análise, cabe-nos também apresentar uma definição da mesma que se revele adequada ao trabalho.

A Língua crioula, segundo o dicionário de termos linguísticos, é uma “língua formada pela expansão e complexificação de um pidgin (sistema de comunicação linguística que emerge de contextos multilingues, caracterizado por não ter falantes nativos) e que se torna a primeira língua de uma comunidade.” O crioulo de Cabo Verde ou a Língua Cabo-verdiana, não é nada mais que uma das línguas provenientes do pidgin e com forte base portuguesa.

Tendo em conta que o corpus a ser explorado no nosso trabalho é na sua totalidade, vertente escrita e oral, em crioulo de Cabo Verde, faz todo o sentido fazer uma pequena abordagem ao crioulo de Cabo Verde/ à LCV antes de centrarmos na análise do mesmo.

1.3.5. O Crioulo de Cabo Verde

O Cabo-verdiano é uma língua crioula de base portuguesa que se formou algumas décadas após o início da ocupação do arquipélago de Cabo Verde, nomeadamente das ilhas de Santiago e do Fogo, em 1462. Chama-se crioulo por duas razões, uma de carácter histórico e outra de carácter linguístico. No século XVI, usava-se a palavra crioulo (originalmente, “pequena cria”) para designar os escravos que se criavam nas terras descobertas e ocupadas pelos portugueses. O termo estendeu-se, depois, a todos os “naturais” dessas terras, nelas nascidos, e, finalmente, passou a designar também as línguas por eles faladas. Diz-se, ainda, que uma língua é um crioulo quando surge em condições sociolinguísticas muito especiais que obrigam à coexistência, numa comunidade relativamente estável, de falantes de línguas maternas diferentes que não se entendem mutuamente mas que, para sobreviverem, necessitam urgentemente de comunicar. Nestas condições, a língua adoptada pela comunidade é, por razões sociais, a do grupo dominante que em geral é muito inferior, em número, ao dos falantes das outras línguas maternas.

Inicia-se, assim, um processo espontâneo e colectivo de aquisição da língua dominante, língua essa, que no entanto, não constitui um modelo facilmente acessível, dada a fraca e distinta presença dos seus falantes nativos. Apesar de tudo, a urgência obriga a que os “aprendizes” continuem a tentar comunicar, socorrendo-se de várias estratégias: apropriam-se do léxico a que têm acesso; procedem a inovações no modo de estruturar e organizar sintagmaticamente e, em simultâneo, recorrem às unidades e estruturas próprias das suas línguas maternas.

Surge, assim, entre os adultos, uma forma de linguagem muito variável e instável (mas já bem diferenciada das línguas originais) que as gerações seguintes se encarregam de regularizar, adoptando de forma sistemática algumas das variantes em competição. Temos, então, um crioulo.

Dizemos que o Cabo-verdiano é um crioulo de base lexical portuguesa porque, neste caso, a língua dominante que esteve na origem da formação do Crioulo e que lhe “forneceu” a maioria do seu léxico foi o Português. Se a língua dominante fosse outra, diríamos, por exemplo, ter-se formado um crioulo de base inglesa ou de base francesa. Segundo Dulce Almada Duarte, “...quanto mais o campo de enunciação extravasa a enunciação nuclear, mais o crioulo, que é língua estruturalmente autónoma vis-à-vis do português, se torna dependente deste”³

“O Crioulo, a nível da estrutura de superfície, actualiza-se de forma diferente, de ilha para ilha. Entretanto, estudos levados a cabo nos últimos tempos (Veiga, 1982), confirmam que, a nível da estrutura profunda, existe um único crioulo, razão por que há uma intercompreensão razoável desde as ilhas mais ao norte (Barlavento) até às ilhas mais ao Sul (Sotavento).” (Veiga 1996: 29). Ou seja, há uma actualização do crioulo em diversas variantes dialectais e não a existência de nove crioulos, uma em cada ilha habitada.

³ Dulce Almada Duarte, op. Cit., p.71.

2. A Linguística e a Música

A **música** (do grego *μουσική τέχνη* - *musiké téchne*, *a arte das musas*) constitui-se basicamente de uma sucessão de sons e silêncio organizada ao longo do tempo. É considerada por diversos autores como uma prática cultural e humana. Actualmente não se conhece nenhuma civilização ou agrupamento que não possua manifestações musicais próprias. Embora nem sempre seja feita com esse objectivo, a música pode ser considerada como uma forma de arte, considerada por muitos como sua principal função. Também pode ter diversas utilidades, tais como a militar, educacional ou terapêutica (musicoterapia). Além disso, tem presença central em diversas actividades colectivas, como os rituais religiosos, festas e funerais.

Há evidências de que a música é conhecida e praticada desde a pré-história. Provavelmente a observação dos sons da natureza tenha despertado no homem, através do sentido auditivo, a necessidade ou vontade de uma actividade que se baseasse na organização de sons. Embora nenhum critério científico permita estabelecer seu desenvolvimento de forma precisa, a história da música confunde-se, com a própria história do desenvolvimento da inteligência e da cultura humanas.

Definição

Definir a música não é tarefa fácil porque apesar de ser intuitivamente conhecida por qualquer pessoa, é difícil encontrar um conceito que abarque todos os significados dessa prática. Mais do que qualquer outra manifestação humana, a música contém e manipula o som e o organiza no tempo. Talvez por essa razão ela esteja sempre fugindo a qualquer definição, pois ao buscá-la, a música já se modificou, já evoluiu. E esse jogo do tempo é simultaneamente físico e emocional. Como "arte do efémero", a música não pode ser completamente conhecida e por isso é tão difícil enquadrá-la em um conceito simples.

Como assinalámos no segundo parágrafo da justificativa do projecto, a música através das composições, ou seja, as letras constitui um material linguístico interessante.

Esta realidade, de facto, tem sido estudada desde os tempos da Grécia clássica, assim, a origem grega da reflexão sobre a música tem sido apontada. A própria etimologia da

palavra música é o grego *μουσική τέχνη* – *musiké téchne*, a arte das musas. Esta arte constitui-se basicamente de uma sucessão de sons e silêncio organizada ao longo do tempo e é considerada por diversos autores como uma das mais importantes práticas culturais e humanas. (www.google.com, acessada a 13/08/07,17:28min.). Assim, segundo Jòtamont (op.cit., p.7) a música (rainha das artes) é “a arte de combinar sons agradáveis ao ouvido”. Actualmente, não se conhece nenhuma civilização ou agrupamento que não possua manifestações musicais próprias.

Tanto mais que pesquisas recentes e relevantes têm demonstrado que, mesmo antes de nascer o ser humano já entra em contacto com o universo sonoro: vozes de pessoas, sons produzidos por objectos, sons da natureza, dos seres vivos, do acalanto de sua mãe e outros. Assim, grande é a influência que a música exerce em nós: estimula as nossas funções sensoriais e afectivas, por esta razão devem constar como proposta educacional, lato sensu, e em sentido específico, ser estudada no âmbito das aulas de línguas.

Um dos poucos consensos citados anteriormente, é que ela consiste em uma *combinação de sons e de silêncios que se desenvolvem ao longo do tempo*. Neste sentido engloba toda combinação de elementos sonoros destinados a serem percebidos pela audição. Isso inclui variações nas características do som (altura, duração, intensidade e timbre) que podem ocorrer sequencialmente (ritmo e melodia) ou simultaneamente (harmonia).

Ritmo, melodia e harmonia são entendidos aqui apenas em seu sentido de organização temporal, pois a música pode conter propositadamente harmonias ruidosas (que contém ruídos ou sons externos ao tradicional) e arritmias (ausência de ritmo formal ou desvios rítmicos).

E é nesse ponto que o consenso deixa de existir. As perguntas que decorrem desta simples constatação, encontram diferentes respostas se encaradas do ponto de vista do criador (compositor), do executante (músico), do historiador, do filósofo, do antropólogo, do linguista ou do amador. E as perguntas são muitas, tais como:

- Toda combinação de sons e silêncios é música?
- Música é sempre arte?

- A música existe antes de ser ouvida? O que faz com que a música seja música é algum aspecto objectivo ou ela é uma construção da **consciência** e da **percepção**?

Definição negativa

Uma vez que é difícil obter um conceito sobre o que é a música, alguns tendem a defini-la pelo que não é:

- **A música não é uma linguagem normal.** A música não é capaz de significar da mesma forma que as línguas comuns. Ela não é um discurso verbal, nem uma língua, nem uma linguagem no sentido da linguística, no entanto ela pode ser associada muito às línguas. (ou seja uma dupla articulação signo/significado).
- **A música não é ruído.** O ruído pode ser um componente da música, assim como também é um componente (essencial) do som. Embora a *Arte dos ruídos* teorizasse a introdução dos sons da vida quotidiana na criação musical, o termo "ruído" também pode ser compreendido como desordem. E a música é uma organização, uma composição, uma construção ou recorte deliberado (se considerarmos os elementos componentes do som musical). A oposição que normalmente se faz entre estas duas palavras pode conduzir à confusão e para evitá-la é preciso se referir sempre à ideia de organização. Quando alguém utiliza ruídos de tráfego na música concreta ou utiliza sons de máquinas, devemos entender que o "ruído" seleccionado, recortado da realidade e reorganizado se torna música pela intenção do artista.
- **A música não é totalizante.** Ela não tem o mesmo sentido para todos que a ouvem. Cada indivíduo usa a sua própria emotividade, sua imaginação, suas lembranças e suas raízes culturais para dar a ela um sentido que lhe pareça apropriado. Podemos afirmar que certos aspectos da música têm efeitos semelhantes em populações muito diferentes (por exemplo, a aceleração do ritmo pode ser interpretada frequentemente como manifestação de alegria), mas todos os detalhes, todas as subtilezas de uma obra ou de uma improvisação não são sempre interpretadas ou sentidas de maneira semelhante por pessoas de classes sociais ou de culturas diferentes.

- **A música não é sua representação gráfica.** Uma partitura é um meio eficiente de representar a maneira esperada da execução de uma composição, mas ela só se torna música quando executada, ouvida ou percebida. A partitura pode ter méritos gráficos ou estéticos independentes da execução, mas não é, por si só, música. Daí a nossa intenção de ouvir as letras/composições e depois contrabalançá-las com a vertente escrita das mesmas.

2.1 - A vertente social da música e a sua transmissão cultural

Por trás da multiplicidade de definições, se encontra um verdadeiro facto social, que coloca em jogo tanto os critérios históricos, quanto os geográficos. A música passa tanto pelos símbolos de sua escritura (notação musical), como pelos sentidos que são atribuídos a seu valor afectivo ou emocional. É por isso que, no ocidente, nunca parou de se estender o fosso entre as músicas do ouvido (próximas da terra e do folclore e dotadas de uma certa espiritualidade) e as músicas do olho (marcadas pela escritura, pelo discurso). Os valores ocidentais privilegiam a autenticidade autoral e procuram inscrever a música dentro de uma história que a liga, através da escrita, à memória de um passado idealizado. As músicas não ocidentais, como a africana apelam mais ao imaginário, `vivência, ao mito, à magia e fazem a ligação entre a potencialidade espiritual e corporal. O ouvinte desta música, bem como o da música folclórica ou popular ocidental participa directamente da expressão do que ouve, através da dança ou do canto em grupo, enquanto que um ouvinte de um concerto na tradição erudita assume uma atitude contemplativa que quase impede sua participação corporal, como se só a sua mente estivesse presente ao concerto. O desenvolvimento da notação musical e a constituição artificial do sistema de temperamentos consolidou na música, o dualismo “corpo-mente” típico do racionalismo cartesiano. E de tal forma esse movimento se fortaleceu que mesmo a música popular ocidental, ainda que menos dualista, se rendeu à sistematização, na qual se mantém até hoje.

Música como fenómeno social

As práticas musicais não podem ser dissociadas do contexto cultural. Cada cultura possui seus próprios tipos de música totalmente diferentes em seus estilos, abordagens e

concepções do que é a música e do papel que ela deve exercer na sociedade. Entre as diferenças estão: a maior propensão ao humano ou ao sagrado; a música funcional em oposição à música como arte; a concepção teatral do Concerto contra a participação festiva da música folclórica e muitas outras.

Teoria musical

Teoria musical é o nome dado a qualquer sistema destinado a analisar, compreender e comunicar *a respeito* da música. Assim como em qualquer área do conhecimento, a teoria musical possui várias escolas, que podem possuir conceitos divergentes. A própria divisão da teoria em áreas de estudo não é consenso, mas de forma geral, qualquer escola possui ao menos:

- **Análise musical**, que estuda os elementos do som e estruturas musicais e também as formas musicais.
- **Estética musical**, que inclui a divisão da música em géneros e a Crítica musical.
- **Notação musical**

O que propomos no capítulo III é muito mais do que isso, abrange também as abordagens pedagógicas tanto do ensino da música como também da língua numa união indissociável.

Análise musical

Apesar de toda a discussão já apresentada, a música quando composta e executada deliberadamente é considerada arte por qualquer das facções. E como arte, é criação, representação e comunicação. Para obter essas finalidades, deve obedecer a um método de composição, que pode variar desde o mais simples (a pura sorte na música aleatória), até os mais complexos. Pode ser composta e escrita para permitir a execução idêntica em várias ocasiões nomeadamente no processo de ensino-aprendizagem das línguas, ou ser improvisada e ter uma existência efémera. Cada composição ou execução obedece a uma estética própria, mas todas cumprem os objectivos artísticos: criar o desconhecido a partir de elementos conhecidos; manipular e transformar a natureza; moldar o futuro a partir do presente.

Qualquer que seja o método e o objectivo estético, o material sonoro a ser usado pela música é tradicionalmente dividido de acordo com três elementos organizacionais: **melodia**, **harmonia** e **ritmo**. No entanto, quando referimos aos aspectos do som deparamos com uma lista mais abrangente de componentes: **altura**, **timbre**, **intensidade** e **duração**. Eles se combinam para criar outros aspectos como: estrutura, textura e estilo, bem como a localização espacial (ou o movimento de sons no espaço), o gesto e a dança.

Métodos de composição

Cada género define um conceito e um método de composição, que passa pela definição de uma forma, uma instrumentação e também um "processo" que pode criar sons musicais. A gama de métodos é muito grande e vai desde a simples selecção de sons naturais, passando pela composição tradicional que utiliza os sistemas de escalas, tonalidades e notação musical e varia até a música aleatória em que sons são escolhidos por programas de computador, obedecendo a algoritmos programados pelo compositor.

Educação musical

Educação musical é o conjunto de práticas destinadas a transmitir a teoria e a prática da música de uma geração a outra., a nossa preocupação e interesse em associar a música à língua, deve-se a essa educação, que Inclui:

- **Musicalização** – métodos destinados a iniciar o estudante na prática vocal ou instrumental antes mesmo do ensino da teoria musical. Há muitos métodos de musicalização e os mais conhecidos são o Método Orff, Dalcroze e Kodály.
- **Prática instrumental** – ensino e treinamento de técnicas específicas de cada instrumento
- **Prática vocal** – ensino e treinamento de técnicas vocais. Inclui o canto coral e o canto orfeónico.
- **Teoria musical** – ensino da teoria musical, escala, rítmica, harmonia e notação musical.
- **Percepção auditiva** – treinamento da percepção melódica (alturas e intervalos) e rítmica.

- **Composição e regência** – Tem a ver com o curso superior destinado à formação de compositores e regentes.

A educação musical acontece na escola mas, não em Cabo Verde, junto às demais disciplinas, normalmente como parte da educação artística, no Conservatório de música, escola especializada no ensino de música e artes cénicas e em Universidades, entretanto defendemos que mesmo isoladamente deste contexto ainda sim, é possível aproveitar a música no próprio espaço dedicado ao estudo das línguas, nomeadamente nas salas de aula.

CAPÍTULO II

A dimensão linguística e cultural da música de Paulino Vieira

CAPÍTULO II: A dimensão linguística e cultural da música de Paulino Vieira

1.Contextualização/enquadramento do músico para a cultura cabo-verdiana (língua e música)

Mestre, músico ambivalente, grande orquestrador, compositor, génio. Estes e outros já foram atribuídos a Paulino Vieira, aquele que marcou profundamente a música cabo-verdiana nos anos 80, com o seu jeito peculiar de tocar e de posicionar perante a arte musical. Entretanto, o músico natural de Praia Branca, São Nicolau, autor de algumas das mais belas composições da música cabo-verdiana, prefere passar ao lado destes epítetos e reconhece-se apenas como um mero aprendiz.

Dados Biográficos do Paulino Vieira

N.B.: Estas informações sobre o músico foram fornecidas pelo próprio músico durante uma entrevista que nós o fizemos, ao que não há nada nesse conteúdo que seja fruto de especulações. (Entrevista feita ao Paulino Vieira, no dia 03 de Agosto de 2007, em São Vicente).

Nasceu em São Nicolau, na localidade de Praia Branca, a 31 de Agosto de 1955, foi registado a 8 de setembro do mesmo ano é filho de músicos.

Nasceu e cresceu numa casa considerada cultural, onde iam muitas pessoas pois, os avós com quem ele viveu tinham um forno, lá faziam pães e muitas pessoas iam fazer bolos, pães etc.

A sua avó, considerada uma espécie de matriarca dava receitas e ensinava as pessoas a fazer bolos de diferentes formas e ainda bordados, costuras, música entre outras coisas.

Lá ele encontrou tudo, sobretudo a boa educação devido à pronta preocupação por parte dos seus pais e avós com ele e com os irmãos a quem davam muita liberdade e boa educação.

Em São Nicolau ficou até a idade de 8/9 anos

Depois foi para São Vicente a pedido dos avós que lá passaram a viver e queriam que ele também fosse pois, achavam e queriam que o Paulino tinha muito dom para a área

musical que ele aprendesse outras coisas que não existissem em S.N, por exemplo: aprender a ler e escrever músicas.

Ele ficou em S.V com a avó, aquela que foi a sua educadora durante muito tempo, até a idade dos dezoito anos aproximadamente.

Em S.V integrou vários grupos e teve um percurso bastante diversificado:

Dos 10 aos 12 anos integrou o grupo intitulado “*Mar e Céu*” na escola Salesiana e ali escreveu as suas primeiras letras musicais;

De seguida integrou “*Os Bravos*” no qual desempenhou o célebre papel de ensaiador desse grupo;

Trabalhou muito com teatro ainda no Salesiano; onde permaneceu até os 13 anos (de 1964 – 1968) período esse em que manifestava também fortes tendências para o desenho;

Aos 14/15 anos integrou o grupo do bairro “*New Leaders*” que tinha nomes importantes como o Padre Simões;

Frequentou tanto a escola técnica como o Liceu Gil Eanes mas órfão de mãe aos 11 e pai aos 13 abandonou os estudos aos 14 anos, para ajudar a avó com os cinco irmãos, um dos quais viria a falecer;

Com a idade de 17/18 anos a convite do grande músico cabo-verdiano Luís Morais veio a integrar o grupo “*Voz de Cabo Verde*”, que actuava em S.V mas também fez uma digressão a Sal/Guiné/Lisboa.

Inicia-se então com 18 anos (1974) a fase de gravações, surge Paulino envolvido numa fase mais cultural e sobretudo musical e mais fecunda, aparece o seu primeiro trabalho. Em 1975 foi viver para Lisboa a convite de Bana, uma das mais importantes vozes masculinas da música de Cabo Verde.

Paulino manifesta-se sempre como um verdadeiro líder, daí foi solicitado a fazer arranjos musicais não somente para o *Voz de Cabo Verde* como também de muitas outras pessoas/artistas que iam a Lisboa gravar os seus trabalhos com o músico;

Aos 24 anos fez o “single” “*Boas Festas, San Silvestre*” que mereceu a vinda a Cabo Verde para digressões. (**“depox M bem grava un “single” ke sê nome era “Boas festas, San Silvestre” kon idade de 24 one. De poix no bem pa Kabe verde pa fazê digresão”**). (Entrevista parágrafo 54).

De volta a Lisboa, onde sempre viveu desde a sua chegada a Portugal, grava “*Naufrágio*”, disco que permaneceu muito tempo no programa musical “Top+”. (“depois M torna volta pa Lisboa M fazê un diske ke anda txeu na “Top +” sê nome ê *Naufrágio*.”)

Aos 29 anos deixou de trabalhar com o Bana e tornou-se um músico independente que também ouve e acompanha várias pessoas e artistas.

Devido a sua vasta experiência, foi chamado para dirigir a carreira de Cesária em 1992, o que perdurou até 1995. (**“anton ês konvida-m na 1992 kera pa-m te ma konta de Cesária, anton M trabaia na kel diresão, ta dirigi kel karera de Cesária, ta dirigi desde 1992 até 1995, M tra 2 one kê pa-m bá trabaia na karera de Cesária M kaba pa feka mais 1 ano. Anton, na 1995 M saí.”**). (Entrevista parágrafo 62).

Em 1995 ele começa o seu trabalho, “*Nha primeiro Lar*” que seria lançado em Cabo Verde. É um outro disco em português que espera ser publicado. Aliás muitos dos seus trabalhos ainda não foram divulgados. (**“nakel altura, M tinha komesode nha traboi “*Nha Primeiro Lar*” i un diske en portugués, komesode au mesmu tempe 2 diske au mesmu tempe,...en português ke ainda ka sei, moda txeu traboi ke M ten fête ke inda ka sei, aahhan. Na 1996 M ben pa fazê lansamentu de diske “*Nha Primeiro Lar*” na San Ninkelau i M toka li na Baia das Gatas na Festival.”**). (Entrevista parágrafo 62).

Em 1996 ele faz o lançamento do disco “*Nha Primeiro Lar*” em Cabo Verde, em São Nicolau, e participou no festival da “*Baía das Gatas*”.

Em 2003 ele publica o seu último trabalho até então do conhecimento do público, “*Guitarra Clássica – Música de Cabo Verde*”;

Em 2007 e 2008 teve as seguintes participações e festivais:

Fez o lançamento do último trabalho em Lisboa, participou no festival da “*Baía das Gatas*”, os dois anos seguidos, no festival de música em São Nicolau – no Município do Tarrafal.

Dentre as suas perspectivas para o futuro, referiu que publicar um livro onde irá reunir letras de canções escritas e cantadas tanto em crioulo como em português a que vai chamar: “*letras simplesmente letras*”.

Ele sempre viveu em Lisboa desde a altura em que emigrou, mas viajou variadíssimas vezes para outros países, destacando-se os E.U.A e a França para a realização de espectáculos. Cabo Verde é um destino frequente, a título de trabalho e férias.

2. Análise das estruturas linguísticas e de conteúdo

A análise das letras/composições musicais que fizemos é de linguística e apoia-se em alguns pressupostos desta área científica pois, com base no linguista Saussure, a Linguística é “o estudo científico da linguagem humana” (Saussure: 21).

De facto, a música enquanto sistema de comunicação relaciona-se com a língua. Sendo assim iremos apresentar o conteúdo alvo da nossa descrição e possível análise em quadros com o registo das letras.

Nos quadros seguintes optámos por motivo de limitações técnicas (ausência de alguns sinais e sons fonéticos), em não seguir a metodologia de assinalar sempre o acento fonético. Marcámos as oxítonas e as proparoxítonas com o acento fonético. Neste caso tem a função de símbolo fonético o apóstrofo. Com o apóstrofe não são pois marcadas as que são regra geral, isto é, as paroxítonas e como tal acentuadas na penúltima sílaba.

Quadro 1 – Canção/Letra nº 1, M'cria *ser poeta* [M krija ser poéta]

| Verso n.º | Realização escrita | Realização oral, divergente da escrita | |
|-----------|--------------------|--|--|
| Título | M'cria ser poeta | [m krija ser poéta] | - Marcas da escrita etimologia |
| 3 | Quonte | [kõte] | - Marcas da escrita etimologia |
| 3 | Que | [kə] | - Uso do acento circunflexo |
| 3 | Quê | [ke] | |
| 6 | Qu'm | [kũ] | - Usa o (qu-) ao invés de (k) |
| 6 | Bel Horizonte | [bélorizõt] | - O (H) mudo que usa não existe no crioulo |
| 8 | Arco íris | [ark`iris] | - Elimina uma das vogais |
| 17 | Di odjos | [diodjus] | - Escreve (o) e pronuncia (u) |
| 18 | Mas | [más] | - Pronúncia típica de São Nicolau |
| 19 | Qu'esse | [kese] | - Escrita pseudo-etimológica |
| 22 | Mense que fôr | [mense ke for] | - Usa o acento circunflexo nas realizações onde quer vogais fechadas |

N.B.: Entendemos de toda a descrição feita nos quadros que, no Paulino Vieira está presente muito daquilo que chamamos marcas da escrita etimológica. Daí que na organização vimos os casos em particular mas no conjunto remetemos para este aspecto

da EE. O que explica tal organização com a enumeração 2.1 para a EE e alíneas para cada quadro em específico.

2.1. Marcas da escrita etimológica

A escrita deste músico é sobretudo etimológica, aproximando-se da escrita do português. Tal se justifica por razões de formação da língua cuja base lexical é portuguesa. De facto, o crioulo de cabo verde, bem como muitos outros crioulos que têm uma base portuguesa, formaram-se no mundo em resultado do contacto entre povos e línguas desencadeado pelos descobrimentos. (Teyssier:95-96).

Contudo, nota-se que essa etimologia pode apresentar problemas, como no caso da escolha da escrita de “cria”.

A escrita de cria (M'cria ser poeta/ [M krija ser poéta]) que na realidade, tem por base o verbo “querer” português – “querer/cria”. Existe portanto a hipótese de que o músico tenha seguido a lógica de que, dentre os traços fonéticos representados na escrita em português, não existe **Qr** e sim **Cr**, teria de ser esta a escolha. Portanto, ele escreve cria e diz kria, que semanticamente se liga ao verbo querer. Outra hipótese, e que pode acrescentar-se à anterior, é que o músico tenha relacionado duas das palavras ligadas ao discurso amoroso: cria (kria) e cretcheu (kretxeu).

O P.V., na entrevista, revela consciência disso, que na sua escolha extrapola do português para o crioulo: “M ta xkrevê mas kon baze na kel ke M ta uvi (...), moda *M kria* ke ta ben de querer (...). Devia ter *q*, apóstrofe, *r*, *i*, *a*. Ê so kel *e*, ke no ta tra, ke no ta pô kel apóstrofe. Ker dizer, min asin ke M ta otxa fásil. Mas *queria* normalmente ês ta xkrevê-l ke **K**. M ta gostá de respeita també kinhê ke trazê sê forma de eskrevê moda N ta respeita de meu.”

a) O acento circunflexo: Quê/[ke]

Para tratar este traço tem de apresentar casos, analisá-los e organizar, a citação deve ser coerente com a análise que fizer. Neste caso tem de articular as fontes, tal como apresentado nas aulas.

Verificamos que o Paulino Vieira (P.V.) usa o acento circunflexo quando quer realizações com vogais fechadas [-bx]. Neste está visível tanto com a vogal *e* [quê/kê] como a vogal *o* [fôr/for]. Trata-se de uma influência, do português, em que o acento circunflexo marca a sílaba tónica média (â, ê, ô). O músico transporta e usa essa regra na sua escrita do crioulo.

A nossa proposta é seguir o ALUPEC, que diz que nas palavras paroxítonas em que a vogal tónica é um e ou o semi-fechado (ê/ô) ou semi-aberto (é/ó), o diacrítico é usado apenas sobre as vogais semi-abertas (é/ó), cujo rendimento funcional é menor.

b) Uso do (Qu):

Na língua portuguesa o uso do (k) quase sempre justifica-se na escrita de nomes próprios estrangeiros ou palavras deles derivados, e também em abreviaturas, siglas e símbolos. Diferente na língua crioula, onde o “K” representa o som “c/ke”. O P.V. influenciado pela escrita etimológica, escrita crioula de base portuguesa, usou sempre na escrita crioula da LCV “**Qu**” que em português é um dígrafo, grupo inseparável ao invés de “**K**”.

“O **K** é das consoantes que mais vezes se mantiveram inalteradas na passagem do português para o crioulo. Apenas na ilha de S. Nicolau sofreu algumas modificações. A mais importante é a sua palatização antes de *e* ou mesmo de *i*.” É exactamente o que o P.V. faz quando escreve palavras como qu'm/ quonde/ que etc. (Almada p.71) O integrante “que” seguida de “M” que corresponde a “ke” na LCV.

c) Eliminação ou queda de uma das vogais: arco íris/ [ark`iris]

Nas letras do P.V encontramos a palavra “arco íris” na realização escrita que na realização oral da letra apresenta-se desta forma [arkì`ris]. Verificamos que a vogal “**o**” desapareceu, possivelmente poderá ter acontecido uma eliminação ou ainda queda da vogal. No caso de eliminação ele pode ter apagado uma das vogais para melhor produzir o som que procurava na sua música. Ou então a contracção de duas vogais que “é a aglutinação de duas vogais numa só” que podemos chamar de crase ou ainda aglutinação de duas vogais num ditongo – gramaticalmente chamado de sinérese.

Além da realização oral, [ark`iris] no quadro 1, verificamos que casos semelhantes aconteceram em outras situações, como por exemplo: *pamó* e *qu'inda* no quadro 2, *ultmêdia* no quadro 3, *n'nha* no quadro 6 e *ligria* no quadro 8.

O próprio Baltasar Lopes da Silva, nos seus estudos da LCV apercebeu-se desses aspectos relacionados com síncope, apócope, e entre outros poderiam ter sido vistos, nomeadamente sinérese. (Delgado, op. cit.:177). Que segundo a definição apresentada no *Dicionário de Termos Linguísticos* é “Evolução de um hiato (sequência de duas vogais que pertencem a sílabas diferentes. Este facto é assinalado acusticamente pelo desenho diferenciado dos formantes de cada uma das vogais.) para ditongo através de um processo de semivocalização de uma das vogais do hiato.”⁵ isso pode estar inerente ao processo de formação da língua cabo-verdiana.

E os falantes por necessidade de se expressarem fazem desaparecer ou suprimem palavras, sílabas e letras durante o processo de comunicação. Ou seja, funciona como mais um processo fonético da língua.

Este, para o linguísta Martinet resulta do que ele chama a economia da língua. Define-a como o “Equilíbrio entre tendências antagónicas para a diferenciação máxima entre os elementos de um sistema fonológico, favorecendo a percepção, e para a utilização por esse sistema de um mínimo de oposições distintivas, facilitando a produção. O sistema mais económico seria aquele que com o número mínimo de traços distintivos conseguisse um máximo de diferenciação. A mudança fonológica pode ser interpretada como um contínuo jogo de equilíbrios instáveis (...) em direcção a uma maior economia. (Martinet, 1955.)

d) Divergência entre oral e escrito:

À escrita “**odjos**” corresponde a realização oral [odjus]. Isto tem motivação etimológica, como temos vindo a referir nesta sobre a escrita de Paulino Vieira. Por outro lado, o equivalente português escrito “**olhos**” corresponde à realização oral

⁵ Cf. *Dicionário de Termos Linguísticos*, p.338.

[olhus], uma divergência entre oral e escrito justificada pela evolução da língua portuguesa.

e) Emprego do “H”, consoante “muda”:

Em crioulo “H” se usa em expressões que representam espanto ou manifestações de alegria. Mas nas letras musicais aparece o “H” em (horizonte) tal como aparece na escrita portuguesa, em que o mesmo usa-se, “no início de certas palavras por exemplo, *homem*; no fim de algumas interjeições como o *ah!*; no interior de palavras compostas, em que o segundo elemento, iniciado por *h* se une ao primeiro por meio de hífen, como acontece em *super-homem* e ainda nos dígrafos *ch*, *lh* e *nh*, como na palavra *chave*”.(Cunha et alli.: 63-4).

f) Pronúncia típica de São Nicolau (variante SN):

Nota-se em P.V. uma consciência clara da língua crioula, principalmente a variante de SN. Mas essa consciência é sobretudo representada na sua realização oral, enquanto que raramente está na escrita. A justificação terá que ver com a língua de ensino e formação, o português, que em CV tem o estatuto de língua segunda (L2).

Nós não diríamos que ele conhece e domina bem a L2, mas tem uma certa desenvoltura, estudou no Salesiano e isso também com certeza contribui para que sejam esses conhecimentos, da LP, que ele aplica na escrita da LCV. “ **Desde de *Mar e Céu* na Salesiane konde m tinha déje/onze/doze one (...)m fazê tiatre na Ludger Lima.**” (Entrevista parágrafo 28).

Até porquê “ (...) pelo facto de o Crioulo continuar (...), o seu confronto permanente com o Português vem engendrando uma descrioulização gradual, que poderá fazer perigar a estrutura da língua, tanto do ponto de vista fonético-fonológico como morfo-sintáctico”. (Cf. Decreto-lei n.º 67/98, ALUPEC).

Quadro 2 - Canção/Letra nº 2, *Ódio é pobreza*[odiu e pobréza]

N.B. A vogal [+bx] é representada com um sublinhado: [tita]

| Verso nº | Realização escrita | Realização oral, divergente da escrita | |
|----------|--------------------|--|---|
| 1 | S'onte mi era | [sõte mijera] | - Uso corrente do apóstrofo |
| 2 | D'dinher | [dɲer] | |
| 3 | Titá | [tita] | - junta as duas partículas |
| 4 | Qual/qu'inda | [kual/kinda] | - Usa (qu) em vez de (k) |
| 6 | Pamó | [pamó] | - Podia ter dito pamode |
| 13 | Esqueceú que | [eskeseú ke] | - União de duas palavras |
| 13 | Q'ca ê | [ke ka e] [kə ká é] | - Junção de duas palavras por meio de apóstrofo |

a) Uso do Apóstrofo: S'onte mi era /[sõte mijera]

Ele usa o Apóstrofo, provavelmente para “supressão de vogais” não nos verbos tal como acontece em português mas sim, para unir melhor duas palavras, produzindo um único som, por exemplo: em vez de (se onte mi era triste) teremos (s'onte mi era triste/[sõte mijera triste]).

Pode ter havido, neste caso, uma aglutinação na realização oral. Ora vejamos “na aglutinação duas ou várias unidades confundem-se numa só, por síntese:: “se onte” para “sonte” onde duas unidades passam a formar uma só, (se +onte = sonte). Visto que a aglutinação é um processo mecânico, que não tem nada de voluntário, nada de activo, a união ocorrida neste caso fez-se naturalmente. (Saussure: 291).

b) Influência da variante de S.V:

Sofre uma influência também da variante de São Vicente na escrita, uma vez que foi lá que passou parte da sua vida “**depois m ben pa São Vicente**”...“**...nha avó mandá beska-m pa M ben estóde má el**”. (Entrevista parágrafo 46).

c) Influência da língua Portuguesa:

Por várias razões, entre elas destacando-se o facto do português ser a língua de ensino e sobretudo, a sua vivência em Portugal, P.V sente-se influenciado pela língua portuguesa quando escreve o crioulo. Tratando-se de músico, que trabalha a LCV, usa não só a variante de crioulo de São Nicolau, sua terra natal, mas também outras variantes de Barlavento e de Sotavento. de barlavento, sobretudo as de (SN e SV) e de sotavento, sobretudo a de Santiago. “Se M dzê odje m tá gostá de xkrevê-l... pá-l dzê-l odje, moda m ta dzê, ora ke m krê dzê odju... pá-l dzê odju. Nu tem kriole de Barlavente, nu tem kriole de Sotavente, txeu diversifikóde...”. (Entrevista parágrafo 87).

d) Eliminação de Sílabas no fim da palavra:

Seguindo a realização oral, P.V elimina sílabas, como em *pamó* ou seja, há aquilo que em português se chama de supressão de sílaba no final da palavra, bem dito pode-se estar em presença de um **apócope**. Que serve para suprimir um fonema no final da palavra.

e) Junção de duas palavras (q/c)um único som:

A expressão (Q'ca ê)/ [Ke ka e] que evolui pra [kə ká é] advém da junção da palavra (que/ke+ca/ka) originando uma nova palavra mas cujo sentido não se perdeu. Parece haver, por parte do músico aquilo que se chama economia linguística. Pois, “É a dupla articulação que, combinando diferentemente monemas (“...”) e fonemas (“A mais pequena unidade do sistema fonológico de uma língua”), permite falar da **economia linguística**.” (Barbosa: 21). Que em crioulo pode-se verificar também com o uso de apóstrofo.

Quadro 3 - Canção/Letra nº 3, *Prêce de um fidjo*/[prese de um fidje]

N.B: Aparece sublinhado os fonemas que por razões técnicas não foram possíveis apresentar os sons fonéticos.

| Verso nº | Realização escrita | Realização oral, divergente da escrita | |
|----------|----------------------------|---|---|
| 4 | Esquecebo | [eskesebu] | -Usa o (qu-) em vez de (k) |
| 4 | Chei d´vivença | [xei dvivénça] | -Usa ch- ao invés de x- |
| 2 | Prêce dum | [prése dum] | -Na escrita fecha a vogal (-e) e oral abre |
| 6 | Passá | [pasá] | -Abertura do (-a) devido às influências do SV |
| 10 | Ninque ê nhas ultmêdia | [nin`kê] [nhas últmø dia] [nhas ul`tem dia] | -Dificuldade da escrita da L1. |
| 15 | Lá tude cosê ê mas doce | [lá tude kozê mas dose] | - Eliminação da vogal dupla (ê/ê) |

a) Uso de **ch** ao invés de **x**: Chei/[xei]

No português quinhentista **ch** representava o **tx**. Esse mesmo fonema esteve presente na base de formação do crioulo. Daí a razão por que o **ch** tem um rendimento funcional elevado, ou seja tem muita aplicabilidade, em crioulo. (Caderno de Linguística Cabo-verdiana)até. “ No sistema do português contemporâneo já não existe o som [tx]. Com efeito, a oclusiva quinhentista [ch] com o valor de [tx] transformou-se na constritiva actual [ch] com o valor de [x]” (Veiga, p.48), por exemplo: txuba/txuva/chuva. Isso pode ter motivado o P.V. na escrita das suas letras, sem se esquecer que ele também tem um contacto forte com a L1. **Onde** o **x** pode ter em termos fonéticos cinco valores diferentes, de acordo com as situações. Um deles é o valor de **ch** sempre no início das palavras.

b) Abertura da vogal (-e) na oral e fechamento da mesma na escrita: Prêce/[prése]

“O Crioulo de Cabo Verde tem, tal como o Português, um acento de palavra que incide normalmente sobre a penúltima sílaba das palavras que terminam em vogal (como na palavra trabódje ‘trabalho’), podendo incidir também sobre a última sílaba quando a palavra termina em consoante (como em amdjer ‘mulher’), e, mais raramente, sobre a antepenúltima sílaba, em especial em palavras recentemente importadas (como na palavra kilómetro ‘quilómetro’).” Provavelmente isso pode ter confundido o P.V. na realização escrita.

c) Abertura do (- a):

Esta abertura do (-a) deve-se possivelmente à influência da variante SV onde as vogais são pronunciadas de forma aberta quer no início, meio e no final das palavras, sobretudo se as palavras são verbos, caso da realização (do quadro3, verso 6, “passá).

d) Dificuldade da escrita da L1: (leva a união de palavras)

É compreensível a dificuldade que muitos cabo-verdianos sentem e P.V. não foge à regra, ao quererem escrever na língua materna (L1), uma vez que, “o crioulo de Cabo Verde é uma língua tradicionalmente oral que só há pouco tempo possui uma proposta grafia oficial. Os cabo-verdianos, escolarizados em Português, têm utilizado, à sua maneira, a ortografia da língua portuguesa para escrevem em Crioulo de forma espontânea, não regulada e, por isso, muito variável. Uma das razões que explicam a dificuldade em encarar as próprias regras da L1 até agora em experimentação.

De facto, o ALUPEC, a actual grafia oficial em experimentação e publicado em 1998 é, como o próprio nome indica, essencialmente um alfabeto, não tendo havido ainda uma “normalização generalizada da representação gráfica das unidades lexicais que tenha como modelo uma variedade escolhida como padrão.”(Decreto-Lei n.º 67/98, ALUPEC).

e) Eliminação da vogal dupla (ê/ê):

Nota-se tal como acontece em português que “o acento aparece na vogal final supostamente há uma regra de determinação, ou de simplificação, que se aplica Por exemplo (ii → i)”entendemos que se pode aplicar também no caso de (êê → ê), ou seja elimina uma das vogais duplicadas e não desvirtualiza o som que se quer produzir.

Quadro 4 - Canção/Letra nº 4, *Grande Foque*/[grãde foke]

| Verso n.º | Realização escrita | Realização oral, divergente da escrita | |
|-----------|--------------------|--|--|
| 1 | Espiá | [xpia] | - Pronúncia influenciada pela S.N e a escrita pela S.V |
| 7 | Falá | [fala] | |
| 9 | Oiá | [oia] | |
| 12 | Toiá | [toia] | |
| 2 | Mode esse | [modæejə] | - Pronúncia influenciada pela SV |
| 5 | Q' Mane | [kemane] | |
| 5 | Quêsse | [kêjə] | |

a) Pronúncia influenciada pela SN e a escrita pela SV:

Vogais fechadas na oralidade e abertas na escrita, provavelmente fruto da diversidade linguística do P.V ou então, simplesmente por esse não ser algo que lhe merece atenção ou ainda por não se fazer parte dos objectivos a alcançar. Não devemos esquecer que ele é músico e não linguista.

b) Pronúncia influenciada pela SV:

Há uma escrita, certas vezes, com base na variante de SN, mas que na realização oral é influenciada pela variante SV. O que pode nos levar a entender uma certa indefinição nas realizações linguísticas do P.V. quer consciente ou inconsciente e que pode ser justificada de diversas formas. (Referido no item anterior - **Pronúncia típica de São Nicolau (variante SN)**):

Quadro 5 -Canção/Letra nº 5, *Sol di Manhan*/[Sol di Maña]

N.B. A vogal [+bx] é representada com um sublinhado: [Sol]

| Verso nº | Realização escrita | Realização oral, divergente da escrita | |
|----------|--------------------|--|---|
| 1 | Manhan | [Maña] | - Desnasalização |
| 1/12 | Sôl | [Sol] | - [-bx] na escrita [+bx] na oral |
| 12 | Animaçom | [animasõ] | - Realização (escrita/oral) com base no crioulo fundo |
| 11 | Cheio | [Xeju] | -Uso do ch no início da palavra em vez de x |
| 11 | N staba | [ũstaba] | - Nasalização inicial |
| 13/15 | Amincatxal/dixam | [Amikáxal] [dixã] | - Condensação de várias palavras numa só |

a) Desnasalização: [Maña]/Manhan

O músico ao pronunciar [Maña] e escrever Manhan, primeiramente verifica-se o fenómeno de desnasalização pois, ele nasaliza na escrita mas que na oral deixa de existir, houve uma desnasalização. Não há uma coincidência entre a escrita e a fonética, ele usa nasal na escrita mas, apresenta uma realização oral desnazalizado.

Uma outra hipótese é a dele ser influenciado pela escrita da palavra em português, (manhã)o que mostra a consciência da escrita portuguesa nas suas letras, e para fazer isso, recorre a uma estrutura que lhe permite realizar o som, “Resultado das variações de pressão num meio natural provocadas por vibração do ar”,¹ aspecto fundamental nas letras dele. “...**M ta bazea primer ne un son, kel son ta trazê-m um palavra...**”(Entrevista parágrafo 77). Neste sentido, som nasal, e fá-lo utilizando o **-n** no fim da palavra manhã.

Notamos que o exemplo que escolhemos se apresenta com “a vogal nasal em posição final de palavra. A nasalidade dá-se ou na coda ou no núcleo pois, ela é um auto-segmento flutuante.” (Andrade:131-2).

b) O- fechado na escrita [-bx] e aberto na oral [+bx] : Sôl/[Sol]

Na escrita ele tem uma realização menos baixa [-bx] e na oral mais baixa [+bx], isso porque sempre o acento circunflexo *undica* indica o acento médio, tal como ele indica : *Sôl*, daí ser menos baixo.

Uma outra possível explicação, pode ser a nosso ver, falta de domínio da língua cabo-verdiana, “ em S. Nicolau o *o* é médio e em sotavento fechado. Mas tratando-se de uma situação em que precedia a consoante *l*, uma consoante apical, que mantêm-se quase sempre em crioulo.” (Almada, p.75), terá influenciado neste caso, mesmo porque a grafia da LCV não é oficial, sem a existência ainda de uma normalização padrão.

Entretanto, sabendo que “um mesmo segmento fonológico pode ter diferentes realizações e que a variante que ocorre numa determinada posição não corresponde a uma escolha aleatória, mas depende, (...) das propriedades dos sons que lhe estão adjacentes.” Ou seja, a questão da realização e assimilação “ é um processo fonológico que ocorre com muita frequência nas diferentes línguas do mundo.” Poderá ter ocorrido o mesmo nesse caso em análise. (Mateus:244).

c) Realização (escrita/oral) com base no crioulo fundo:

¹ *Dicionários de Termos Linguísticos*, Vol..I, edições Cosmos, Lisboa, pág.341.

Quando o P.V faz a seguinte realização: “Animaçom/[animasõ],” realização válida tanto em algumas ilhas de barlavento (SN e AS), como nalgumas de sotavento (ST e FG) é notável frisar que houve recurso ao crioulo, da forma mais pura que existe, o que se chama até hoje **crioulo fundo** e que se distingue do **crioulo leve**. Isso porque em Cabo Verde “Criaram-se, variedades de Crioulo a que os próprios falantes chamaram e chamam ainda, **mais fundas** (mais afastadas do Português) ou **mais leves** (mais próximas do Português).” (Caderno de Linguística Cabo-verdiana).

Naturalmente que os falantes, das zonas rurais, com pouco contacto com o Português, foram os que mais preservaram o chamado “**Crioulo fundo**”. Que hoje já é conservado por muitos estudiosos, falantes/pessoas escolarizadas e interessadas, em valorizar a língua materna, mantendo-a cada vez mais viva.

d) Uso do ch no início da palavra em vez de x:

Como já referimos anteriormente, em português o **x** tem cinco valores fonéticos diferentes, conforme as circunstâncias. Um deles é o valor de **ch** sempre no início de palavra. O que teria influenciado o P.V. na escrita das suas letras, porque de acordo com a observação e análise atenta dos quadros, fruto da audição das letras musicais dele, verifica-se um uso frequente do dígrafo (**ch-**) no início das palavras, ex.: **Cheio** e no meio das palavras usa a letra (**x**) por ex.: **dixam**.

e) Nasalização inicial:

“A nasalização vocálica é feita sempre por **n** e a ditongal por **til**. Ex: ponba, sônbra, mãi/mai”. (Decreto-Lei ALUPEC).

Em crioulo as consoantes podem aparecer pré-nasalizadas, como acontece nas palavras ntende [ntêde/~tende] ‘entender’ ou nbárka [nbarka/~barkâ] ‘embarcar’. Nas ilhas de Barlavento é marcada pelo M, enquanto é N nas de Sotavento. Esta diferença não é considerada por P.V que usa outras nas suas realizações escritas, por exemplo: ele tanto escreve **M cria** como também escreve **N staba**. Em alguns momentos o seu comportamento linguístico coincide com a proposta e noutros não.

f) Condensação de várias palavras numa só: Amincatxal/[Amikáxal]

Deve-se possivelmente pela tendência em economizar na escrita. Ou então aquilo que foi referido no item: **Dificuldade da escrita da L1 (leva a união de palavras)**. “A dificuldade que muitos cabo-verdianos sentem e P.V. não foge à regra, ao quererem escrever na língua materna (L1), uma vez que, “o crioulo de Cabo Verde é uma língua tradicionalmente oral que só há pouco tempo possui uma proposta grafia oficial. Os cabo-verdianos, escolarizados em Português, têm utilizado, à sua maneira, a ortografia da língua portuguesa para escrevem em Crioulo de forma espontânea, não regulada e, por isso, muito variável.” (quadro 3, alínea b).

Quadro 6 - Canção/Letra nº, *Nha Primeiro Lar*/[nha primeru lar]

| Verso nº | Realização escrita | Realização oral, divergente da escrita | |
|----------|---------------------|--|---|
| 1 | tristeza | [tristêza] | - Abertura do e na oral - Realização (escrita/oral) com base no crioulo fundo |
| 2 | coraçon | [kora'sõ] | |
| 4 | testimunha | [tisti`munja] | - Mudança de e na escrita por i na oral |
| 5 | n' nha ilusão | [ne ɲa ilusãw] | - Junção da preposição mais o pronome por meio de apóstrofe |
| 9 | brinca | [brinká] | - Abertura do -a na oral (influência de SV) |
| 10 | tchitchala tchitche | [txitxala txitxe] | - Escrita etimológica |

a) Abertura do (-e) na oral: tristeza/[tristêza]

Pode ter acontecido o mesmo que ocorreu com a vogal – **O**, explicado no item: **(O-fechado na escrita e aberto na oral) no quadro 5**.

b) Mudança de -e na escrita por -i na oral: testemunha/[tisti`munja]

Pode ser por causa da intenção em querer abordar diferentes variantes do crioulo nas músicas dele. Pois vê-se claramente a vontade do músico em fazer entender e agradar todos os que consomem de uma forma ou de outra a sua música. **“Kuidóde na fasilita komprensão ...na xkolhê frases bem fête e fásil de entra na uvide”**. (Entrevista parágrafo 81).

Ou então, por entender que “o falante, como elemento de uma rede interlocutora social, adaptará estrategicamente o seu arsenal linguístico às diversas situações sociais, e muitas vezes condicionado pelas suas diferentes disposições psicológicas. Ele pode exprimir conceitos de um modo objectivo ou exuberante, ou ainda procurando transformar o mundo que o circunda.” Esse realmente é o poder que a linguagem por meio de sua própria língua nos proporciona. (Saussure, 1986).

c) Junção da preposição mais o pronome por meio de apóstrofe: n'nha/[ne/na ɲa]

Aqui ocorreu algo bastante comum nas variantes de Barlavento que é a questão da aglutinação, neste caso por meio de apóstrofe, unindo assim uma preposição de contracção (n' equivalente a um “na” em português mais o pronome possessivo nha também equivalente a “meu” (Masc.) em português e minha (fem.) em crioulo e dessa junção o produto final ne/na nha/[ne/na ɲa] correspondente a “no/na, meu/minha” em português.

d) Eliminação da vogal:

A repetição da consoante nasal –n aparece na realização escrita provavelmente ou por erro de quem escreveu/dactilografou as letras ou manifestando ainda uma vontade do músico em reforçar o som nasal realizado na palavra - n'nha ilusão/[ɲa ilusãw]

e) escrita etimológica

Ao nosso ver o músico mostra a sua simpatia pela língua materna, servindo-se de questões típicas da ilha que lhe viu nascer, São Nicolau. Ex: “tchitchala tchitche” (brincadeira de criança, que corresponde ao que se costuma entender por “esconde esconde”, em que as crianças correm e escondem-se, uma outra vai ter que as encontrar e assim ganhar a brincadeira).

Quadro 7 - Canção/Letra nº7 *Um Minute D'Silencie*/[Un minutu də si`lecje]

N.B: apresentamos sublinhado a vogal nasalizada no título da letra/composição e o som chiante no quadro e no texto.

| Verso | Realização escrita | Realização oral | Realização oral, divergente da |
|-------|--------------------|-----------------|--------------------------------|
|-------|--------------------|-----------------|--------------------------------|

| nº | | | escrita |
|----|-------------|---|--|
| 1 | tma | [tmá] | - Abertura do –a na oral (influência de SV) |
| 7 | consolaçon | [kõsola` sô] | - Realização (escrita/oral) com base no crioulo fundo |
| 10 | benson | [bem` sô] | |
| 13 | recordaçõ | [rekorda` sô] | |
| 8 | kam'argui | [kã argui] [kã ãmə ar` gi] [kãã ar` gi] | - Múltipla forma para de escrita para a mesma expressão |
| 8 | n'outro dia | [notru dj` a] | - Pronúncia de base portuguesa |
| 15 | céu | [séu] | - Realização (escrita/oral) com base no português |
| 26 | ilusão | [ilusáw] | |
| 28 | t'chiga | [xga] | - realização com o som chiante no início, no meio e no fim de palavras |
| 40 | deboch | [dbóxə] | |
| 42 | dixame | [dixə` mə] | |

a) Pronúncia de base portuguesa:

Em crioulo existem muitas palavras que são pronunciadas tal como são também em português, uma vez que as influências históricas entre esses dois países são marcantes. Tal como já referimos antes, este fenómeno terá pesado na realização oral do P.V. outro aspecto é o facto dele estar a viver sempre em Portugal, está em contacto com a L2. “

b) Realização (escrita/oral) com base no português:

A realização escrita da palavra *ilusão* demonstra que o P.V. realmente usa a escrita conforme a sua necessidade e acima de tudo, a sua sensibilidade e inspiração. Às vezes dando ênfase ao crioulo fundo e, em outras circunstâncias, o dito crioulo leve ou novo, “...M ta gosta de expresa em kriole. Kriole tamê M tem fasilidade mas M ten un forma ke M ta xkrevê baseóde na fonétika purtugeza.” (Entrevista, parágrafo 68).

c) Múltipla forma para a escrita da mesma expressão:

O P.V escreve as duas palavras de um jeito que seria impossível realizar o som oral sem pausa ex: [kã ãmə ar` gi]/[kãã ar` gi] mas na pronúncia di-lo de uma vez. O que nos fez entender que deveríamos nesse caso apresentar ambas as realizações.

d) Realização do som chiante em três situações diferentes:

O PV representa o som chiante no início e no fim das palavras usando na escrita a representação **ch**, t'chiga/ [tʃiga], deboch/[dbóχə] e no meio usa o mesmo som com representação de **x**, dixame/[dixa`mə].

Quadro 8 - Canção/Letra nº8, *Felicidade já tchga na mim*/ [felisidade já txga na mĩ]

N.B: apresentamos sublinhado a vogal nasalizada no título da letra e som chiante no quadro representado por x por ausência do sinal fonético..

| Verso nº | Realização escrita | Realização oral | Realização oral, divergente da escrita |
|----------|--------------------|--------------------|--|
| 4/22 | Aligria/ligria | [aligria] [ligria] | - Eliminação de uma vogal/fonema no início da palavra |
| 14 | Chpia beléza | [pia] [beléza] | - Som chiante marca da variante oral de SV |
| 15 | chpantâ | [xpantá] | |
| 23/24 | trás | [trax] | |
| 25 | quêj | [kexə] | - Inclusão de uma vogal na escrita que não é realizada na oral |
| 27 | parecême | [parsemə] | |

a) Eliminação de uma vogal/fonema no início da palavra:

Esta situação pode ser explicada através da **aférese**, que consiste na “supressão de um fonema no início da palavra.”² Ex: Aligria → ligria. **Visível no quadro 6.**

b) Som chiante como marca da variante oral de SV:

[x] é norma em São Vicente em todas as classes sociais: *gás*[gax], *trás*[tráx.], *spia*[xpia], [xpantá], etc. Contrariamente, em São Nicolau o som é marcadamente alveolar: [basta], [mês], [gás].

A pergunta que surge e que tem implicações na escrita unificada é: [x] e [s] enquanto realizações de SV e SN que surgem nos mesmos contextos são Fonemas ou variantes contextuais? Se para BL e DA, e como estudámos em LgtaC são realizações fonéticas diferentes, logo o fonema chiante, palatal em SV corresponde a um fonema alvéolo-dental em SN.

As consoantes palatais têm como articuladores “a lâmina da língua e o palato (estrutura óssea arqueada situada entre os alvéolos e a úvula.)”, como no som [x]. E as alveolares têm como articuladores “a ponta da língua e os incisivos superiores, como em [l], [n], [r]”. A saber que as consoantes alveolares [l] e [n] são também incluídas nas consoantes dentais que têm como articuladores “a ponta da língua e os incisivos, como em [d], [t], [z], [s]”. (Mateus,1990:50). Esta proposta vai no sentido contrário, pois, a do ALUPEC, em que “a letra *s* representa o fonema /s/ – constrictiva, alveolar surda – em qualquer contexto.” Ex: , *kusa*, , *prósimu*, , *mas*, *pista*. E a “constrictiva, palatal, surda – em qualquer contexto” é representada pela letra *x* e com o fonema /ʃ/. Por ex: *xikra*, *kónxa*, *kaxóti*, .E o P.V, estando constantemente a manifestar as suas valorosas experiências pela qual tem estado a passar, concretiza ambas as realizações.

c) Inclusão de uma vogal na escrita que não é realizada na oral:
parecême/[parsemɐ]

O P.V sentiu necessidade de introduzir uma vogal, neste caso o *e* que aparece na realização oral praticamente muda, mas para poder ter uma escrita mais alargada da palavra.

2.2. Sistematização dos aspectos semânticos, fonológicos, sintáticos e morfológicos do corpus

Para apresentarmos esta sistematização dos aspectos semânticos, fonológicos, sintáticos e morfológicos, achamos por bem primeiro mostrar o resultado das realizações que observamos e analisamos do PV e só num segundo momento apresentar os aspectos relacionados com cada uma das áreas distintas da linguística.

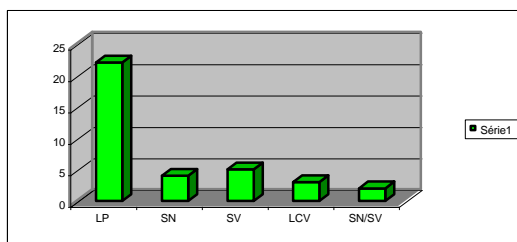


Gráfico:1

Ora vejamos, da análise que entendemos fazer do ponto de vista linguístico, estamos perante uma escrita essencialmente de base etimológica, algo que podemos constatar ao longo do corpus seleccionado. Um tipo de grafia que toma como origem as raízes históricas em parte da língua cabo-verdiana e também um pouco das variedades regionais de cada ilha, sobretudo a variante de São Nicolau e a de São Vicente, (por vezes mistura as duas) tendo sempre como pano de fundo a língua portuguesa.

Nota-se que, se por um lado, aparece uma preocupação em escrever o crioulo ou se quiser a língua cabo-verdiana, tal ela é reproduzida na oralidade, por outro lado, a tendência é em atender à génese e ao processo de formação das palavras.

Por ex:

“Se na mundo tem/ morna e morna dedicod”

No primeiro verso, a conjunção *se* continua a ter o mesmo valor que tem na LP, uma condicional. O mesmo acontece por exemplo com *na* não perde o seu valor preposicional; a única diferença é que na LP essa sofre variação quanto ao género e número e tal não acontece em crioulo, pois mudaria *se* calhar para um pronome demonstrativo, nesse/[nesə].

2.3. As atitudes linguísticas do músico Paulino Vieira

Para se compreender as opções tomadas pelo músico nas produções ora em estudo, temos de fazer o enquadramento teórico dum conceito importante em Sociolinguística, o de “atitude linguística”. Segundo o *Dicionário de Termos Linguísticos*, a atitude linguística consiste no “sentimento de um falante em relação a uma variedade ou uma língua que pode ou não dominar.”

Em relação à língua materna, o músico P.V. usa-a tanto nas realizações orais como na escrita. Na entrevista, ele revelou ter a consciência de que a língua materna é sobretudo uma língua oral e que, para ser escrita, exige dele o recurso à Língua Portuguesa. Como diz, para escrever a LCV usa a gramática e a fonética portuguesa: “...**M ten un forma ke M ta xkrevê baseode na fonétika purtugeza.**”(Entrevista parágrafo 67)

o P.V ao usar a LCV na escrita das suas letras fá-lo porque afirma gostar de se expressar em crioulo e em português, sobretudo porque, são as duas ferramentas que ele tem ao seu dispor. “...ê kês língua la ke M ta konxê.” (Entrevista parágrafo 64) Ele terá com

certeza implícita uma atitude de valorização, da sua língua, da sua variante, entretanto, o mais evidente que o próprio prestígio da mesma é a atitude funcional. Instrumento de trabalho. Ou seja, desfruta de ambas as situações, “... **xkrevê, M tem más facilidade pa xkrevê na português, mas expresa M ta gosta de expresa em kriole.**” (Entrevista parágrafo 68) Isso prova que ele vê a Língua Portuguesa como uma língua instrumental sim, com uma escrita codificada e que serve de modelo para a escrita do crioulo.

A propósito achamos pertinente recordar o que afirma Germano Almeida, segundo ele “o *português* a língua do colono, valoriza-a como instrumento e como função essencialmente utilitária, pois não vê a viabilização do *crioulo* como língua oficial em Cabo Verde.” (Guerreiro: 34). No entanto sempre usa expressões em crioulo nas suas obras, por ex: **Djosa quem mandób morrê; catchor de dos pê; nho, nha** entre outros. Embora tenha ele que falar a maior parte do seu tempo em português por razões profissionais nunca se sentiu português o que prova que não conotamos o espírito e a ideia de nacionalidade só pelo seu uso.

Baltasar Lopes, no seu romance Chiquinho, evidenciou uma nova linguagem. Manuel Ferreira afirma que Baltasar Lopes tentou “uma nova linguagem, em que o *português* era enriquecido com um outro nível linguístico – o *crioulo*...” (Guerreiro:33).

Capítulo III

Sugestões para a exploração da música no processo de ensino-aprendizagem

Capítulo III: Sugestões para a exploração da música no processo de ensino-aprendizagem

A proposta que apresentamos tem carácter aberto, até porque tomámos como ponto de partida o P.V e algumas das suas letras/composições. Portanto, não pretende ser exaustiva, pois outros músicos e outros textos adaptam-se a uma análise desse tipo. Por outro lado, é de realçar que a proposta é feita com base no programa de L.P utilizado no ano lectivo 2007/2008.

Consideramos que a música é algo pouco explorado até hoje nas escolas, apesar das potencialidades que o estudo das letras apresenta para o trabalho sobre a língua. Por isso entendemos que o êxito no processo de ensino-aprendizagem da Língua Portuguesa, enquanto a única que está a ser ensinada, precisa de estudos sobre a língua Cabo-verdiana, como o deste trabalho de fim de curso.

É, consequentemente, na qualidade de professor que propomos algumas actividades que podem ser exploradas nas aulas com os nossos alunos, uma vez que científica e pedagogicamente são válidas e essa validação é dada pelo facto de serem feitas com base no programa de L.P e de esse ser um trabalho de fim de curso, a ser defendido numa instituição competente.

Proposta de exploração da música de P.V no processo de ensino-aprendizagem

Na planificação anual e trimestral de língua portuguesa, do 11ºano de escolaridade, da área humanística, do ano lectivo 2007/2008, consta o seguinte conteúdo, seguido de objectivos:

| Conteúdos | Objectivos |
|-------------------------|--|
| Estudo da Pré-Claridade | 1-Apontar as características da Pré-Claridade; |
| | 2- Identificar os escritores Pré-Claridosos; |
| | 3- Ler a morna “ Força de Cretcheu ” e um poema de um destes escritores: Januário leite; Pedro Cardoso; José Lopes. |
| | 4- Apontar as características da Pré-Claridade; |

Obs: São exigidas pelo menos 6 aulas lectivas para a leccionação deste conteúdo.

O Paulino Vieira na realidade não é escritor mas sim músico e compositor. Entretanto o 3º objectivo do programa, “Ler a morna **“Força de Cretcheu”** e um poema de um dos escritores abaixo indicados: Januário leite; Pedro Cardoso; José Lopes.”que são escritores da época claridosa, estão a ser estudas tendo como motivação uma das letras do ET. Dadao o conteúdo **“Estudo da Pré-Claridade”**, o que poderia era haver uma expansão no sentido de compreender como é que a música actual segue ou não a tradição da morna de ET. E aqui entra enquadramos o PV ou outros músicos da actualidade, e dessa forma analisar a estrutura rimática, métrica, recursos estilísticos entre outros aspectos. Aqui nós os professores estaríamos a explorar a vertente lírica e lúdica que tanta fazem às nossas escolas secundárias, servindo-nos de muita criatividade no ensino da língua.

Assim, através da música os alunos poderão compreender a Literatura, História e a língua sobretudo as línguas portuguesa e cabo-verdiana, base do nosso trabalho. E assim entender como a música pode influenciar os processos cognitivos dos alunos do ensino secundário(3º ciclo). Acima de tudo exercitar com estes textos, uma vez que uma boa parte dos compositores que escrevem em crioulo não têm uma formação específina na área da linguística, sendo assim seguem mais a escrita etimológica uma boa tarefa a ser realizada em sala de aula poderia ser uma possível apresentação de uma versão das letras escritas pelos alunos com base nos estudos e conhecimentos obtidos sobre o crioulo e também a língua portuguesa.

Obviamente que todos não gostam dos mesmos estilos musicais, então deveria ser feita na exploração dos ritmos mais preferidos pelos estudantes do ensino secundário; nesse sentido, tentar desvendar o lugar que possui a música na ocupação dos tempos livres de modo que o ensino das línguas e de outras disciplinas não sature e se torne fastidioso; examinar quais são as aprendizagens mais importantes que os jovens consideram adquirir através do ensino das línguas por meio/com recurso a músicas, principalmente nacionais; assim explorar uma estratégia nova para alcançar o aproveitamento dos alunos durante o processo de ensino-aprendizagem dos mesmos.

Fazer de forma adequada um levantamento de músicas/letras musicais que podem ser exploradas em sala de aula para o desenvolvimento do P.E.A.

O escritor Baltazar Lopes, “um artigo de sua autoria, publicada no «Cabo Verde», defende “uma academia de música em São Vicente”. A academia é para os músicos. Nós achamos que é pertinente não só a criação de academias mas, sim adoptá-las a qualquer E.S. do país, uma vez que, a escola é para todos e ali deve-se explorar a língua com aspectos da música para atingir os seus fins educativos. Que além de trazer mais valia para o país em termos culturais, teríamos outras instituições no país viradas para a arte e para o ensino da música e língua em simultâneo num espaço onde já é herança cultural o dom de várias pessoas que ao aprender técnicas de instrumento teriam também como suporte ou conteúdo a língua expressa através das letras/canções.

Não se pode continuar a trabalhar a música de forma isolada nem tão pouco como algo pertencente a uma geração espontânea pois, estamos num mundo em que tudo é apreendido e aprendido, tudo é analisado. A música tem que ter letrista daí o nosso interesse no sentido de haver a interação música/língua ou se quiserem estudo da música/estudo de línguas.

É possível hoje, em cada aula, nas nossas escolas explorar os conteúdos programáticos a partir da música – com espírito crítico e com o cuidado de querer passar a mensagem de que o músico é um pedagogo, assim sem mediação. o mediador é realmente o professor.

O próprio P.V. tem a consciência disso mas, também vê que não tem, muitos adeptos e isso de certo causa-lhe alguma inquietação. O desejo é tão visível, que ele afirma durante a entrevista o seguinte: **“M ta xkolhê universidades (...) porke maior parte de nhas trabói ta trazê uma certa téknika (...) uma certa forma de pensa. M tá gosta de nhas muska fôse inderesode a ensinu.”** (Entrevista parágrafo 38).

É possível ainda associar duas expressões de arte a música por um lado (letras/canções) e por outro línguas que pode ser manifestada através de poesias, histórias, contos etc.) que se trabalhadas juntas se acasalam e se fundem numa espécie de “simbiose” de sons,

ritmos, tons que por conseguinte darão origem a um código bastante diferente mas do mesmo jeito rico.

As letras do P.V. estão repletas de uma linguagem poética, desde metáforas, eufemismos etc. e servem com certeza para demonstrar a união possível de haver entre a música e a língua e outras áreas de estudo.

Citando de novo B.L.S. (Ondina Ferreira: 38) “ Tudo se vai perdendo lentamente .../ A onda não deixou de bater.../ ” A música que tem um carácter permanente, vista como companheira se assim quisermos inseparável das pessoas, usada em qualquer situação, quer de alegria ou tristeza.

Seria uma boa forma de criar motivação dos alunos pela aprendizagem da(s) língua(s) e outras disciplinas, visto que através de uma aprendizagem musicalizada os alunos poderiam apreender melhor os conteúdos quer através de uma emergência perceptível ou diluída em narrações, descrições.

P.V. na sua célebre música “*M cria ser Poeta*“ compara a beleza de uma figura física, imaginária ou até divina, com a beleza de um arco-íris. Isto é algo que merecia ser explorado pelos alunos numa aula de língua e/ou literatura através de relação música/língua. Nota-se então a possibilidade de estudo a todos os níveis: sintáctico, lexical, morfológico, fonológico e semântico.

A música enquanto actividade humana que resulta da capacidade inata da linguagem é entendida como algo universal e tem um poder inconfundível, (pessoas pedem não conseguir guardar ou memorizar outras coisas mas com facilidade agarrem a melodias de músicas e de repente já sabem de a letra ou parte dela) isso a título de comparação para dizermos que pode-se aproveitá-la e através da criação musical fazer explorar a língua por meio de poesias, contos, histórias etc.

Capítulo IV:

Conclusão

(Capítulo IV: Conclusão (tiro quando fizer o resto da conclusão evitando desconfigurar o índice.)

Conclusão

Depois de termos esboçado alguns conceitos que se relacionam com a problemática da língua e da música, de uma maneira bem geral, e de nos termos debruçado sobre alguns assuntos relacionados com o tema em estudo, mais concretamente sobre *RELAÇÕES LÍNGUA – SOCIEDADE - Análise linguística de letras/composições do músico Paulino Vieira*, resta-nos de certo nesta parte final, fazer uma síntese sobre os diversos aspectos que forma abordados no decorrer deste trabalho.

Neste trabalho, achámos por bem e procurámos abarcar diversos aspectos a nosso ver importantes num estudo que relaciona as Línguas Cabo-verdiana e Portuguesa nas suas realidade oral e escrita da música.

Esta abordagem requer uma análise Linguística, que parte da recolha de um determinado corpus pertinente tendo em conta o enquadramento teórico-conceptual.

O trabalho que desenvolvemos teve como base de análise alguns conceitos definidos por certos autores o que nos permitiu fazer uma descrição das letras/composições do músico em estudo para compreender uma parte da realidade da língua cabo-verdiana, bem como sua relação com a língua portuguesa.

Concluimos que o estudo da relação língua/música é importante e que as diferentes teorias lidadas à *RELAÇÃO LÍNGUA – SOCIEDADE*, desde Saussure estão representadas no campo linguístico que procuramos estudar.

Por outro lado, e seguindo as indicações que a situação sociolinguística em Cabo Verde aponta, nomeadamente com a oficialização do crioulo, tentamos compreender as razões das diferentes escritas, comparando a escrita do Paulino Vieira, e a escrita de base científica, como aparece no Decreto-Lei sobre o ALUPEC, e à luz dos trabalhos desenvolvidos nas aulas de Linguística Cabo-verdiana.

E não é de estranhar que como outros poucos que se atrevem a escrever a língua cabo-verdiana, Paulino Vieira, o músico, em certas situações e momentos das realizações tanto escritas e orais ele tem consciência fonológica, entretanto em outros casos não a tem. Ele se sente influenciado pelas variantes com as quais esteve em contacto no seu percurso e vivência, esta é uma realidade da maior parte dos falantes e que deve ditar o futuro da LCV.

Bibliografia

- Almada, Maria Dulce de Oliveira. *Cabo Verde – Contribuição Para o Estudo do Dialecto Falado No Seu Arquipélago*. Lisboa: Junta de Investigações do ultramar, 1961.
- Barbosa, Jorge Morais. *Introdução ao estudo da Fonologia e Morfologia do Português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.
- Cunha, Celso et alli. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: 15ª Edição, 1999.
- D'Andrade, Ernesto. *Temas de Fonologia*. Lisboa: Colibri, 1992.
- Delgado, Carlos Alberto. *Crioulo de Cabo Verde – Situação Linguística da Zona do Barlavento*. Praia: IBNL, 2008.
- Dicionários de Termos Linguísticos*. Lisboa: Cosmos, s/data.
- Faria, Isabel Hub. et alli. *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, 1996.
- Ferreira, Ondina. *Baltasar Lopes da Silva e a Música*. Praia: IBNL, 2006.
- Filho, D'Silva. *Prontuário Universal – Erros Corrigidos De Português*. Lisboa: Texto Editora, 1999.
- Filho, João Lopes. *Vozes da Cultura Cabo-verdiana*. Lisboa: Ulmeiro, 1998.
- Guerreiro, Maria M. Lopes. *Germano Almeida e a Nova Escrita Cabo-verdiana – Um estudo de o Testamento de Sr. Napomuceno da Silva Araújo*. Praia-Mindelo: CCP, 1998.
- Machado, José Pedro. *Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*. Volumes I, II e III. Lisboa: Horizonte/Confluência, 1993.
- Martins, Vasco. *A música tradicional cabo-verdiana I - A Morna*. Praia: Instituto Cabo-verdiano do livro e do disco, 1989.
- Mateus, Maria Helena etalli. *Fonética, Fonologia e Morfologia Do Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.
- Miranda, José Luís Carneiro de e Gusmão, Heloísa Rios. *Projectos e Monografias*. Niterói: Intertexto, 1999.
- Neto, Serafim da Silva. *História da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Presença, 1986. 4ª Edição.

Semedo, Manuel Brito. *A Construção da Identidade Cultural – Análise da Imprensa entre 1877 e 1975*. Praia: IBNL, 2006.

Semedo, Manuel Brito. *A Morna-Balada – O Legado de Renato Cardoso*. Praia: IBNL, 2008.

Veiga, Manuel. *Diskrison Strutural di Língua Kabuverdianu*. Lisboa: Plátano Editora, 1982.

Vilela, Mário. *Estudos da Lexicologia do Português*. Coimbra: Livraria Almedina, 1994.

Veiga, Manuel. *Introdução à Gramática do Crioulo*. Mindelo: Instituto Cabo-verdiano do Livro e do Disco, 1995.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

Editoriais culturais

Jornal A semana /13/08/2007;

Webgrafia

[http:// www.google.com](http://www.google.com)

<http://www.livrariacultura.com.br/scripts/cultura/externo/index.asp>

<http://www.facilitaja.com.br>

Anexos

As Letras

Entrevista feita ao Paulino Vieira

Transcrição (versão crioula) da entrevista feita ao Paulino Vieira realizada no dia 03 de Agosto de 2007, em São Vicente/ São Pedro – Foya Branca, pelas 18 horas e com a duração de 60 minutos aproximadamente.

N.B.: A entrevsta está organizada de modo que a cada parágrafo corresponde um número, facilitando assim a sua referênciação.

1. **Sandra:** Pa kumesa M tá gusta de pergunta bosê manera ke bosê ta oia musika de Kabe Verde?
2. **Paulino Vieira:** Grinhasin? Musga de Kabe Verde atual?
3. **S.:** Sin!
4. **P.V.:** Musga de Kabe Verde perdê na tempe. Grinhasin un pesoa ka sabê kual kê ... ês ta pasobe músika de Kabe Verde na rádie bô ka sabê se-l ê koladera, se-l ê kizomba, se-l ê u kê, bô ta entendê? Ô se-l ê Zuk, porkê musga de Kabe Verde, pesoas sta ta kunfundi a músika de Kabe Verde kom músika kantode en Kriole, ke diferente, músika kantode en Kriole ê un, músika de Kabe Verde en si já ê outra Koisa. Exatamente! Anton M ta pensa, m ta pensa não! Ê prope realidade, a músika de Kabe Verde de akorde kon a falsifikasão de ... mais de ke un dékada, de akorde ke falsifikasão ke entranhã na nos País, no perdê nos raiz.
5. **S.:** M ka sabê se bosê ten ideia, má bosê ta skreve a tem algun tempe. M ka sabê a partir de kuandu má, mais ô menes, kuantas kansões bosê já fazê ate ês momente li sin? Ê txeu?
6. **P.V.:** M ka ta fazê ideia porke ê ultrapasode de 100.
7. **S.:** Mais ke sen?
8. **P.V.:** Aah! Ê mais ke 100, pur ise ke M ka ta fazê ideia. E depois m ta skrevê kon facilidade. Aah!
9. **S.:** Kal kê papel ke bosê totxa mo músika tem? Dun forma geral?
10. **P.V.:** Dum forma geral?
11. **S.:** Sin! Músika pa bosê manera ke-l ê?
12. **P.V.:** Musga pa mim ê un forma de un transmiti mensagem e estode bem na vida, kon akile ke no ta gosta de fazê.
13. **S.:** Hummm. Okei! E kes músika ke bosê ta toka e bosê ta xkrevê ês ê igual? Bosê ta enkarás de mesma forma ke bosê ta enkara kalker ôte músika ou ês ten algu de xpesial?
14. **P.V.:** Ês li sin ê un pergunta defisil de entendê, en ke sentide?
15. **S.:** Manera ke bosê ta enkara kês músika kê de bosa, kês ke bosê ta xkrevê, kês ke bosê ta toka?
16. **P.V.:** Musga de meu ê moda sê nhas fidje, ê moda sê nhas fidje, e depois músika de meu ê... nhas musga ê moda konselhe e visão ke M ta transmiti pa pesoas. Nhas visão ta estode la, un forma de pensa, un forma de estode, un vizão de un munde dinterasão, un ideia sobre un forma de vivê, kes kosa la.
17. **S.:** E bosê ta krê transmiti ô kê? Ô kê kês letras ta transmiti?
18. **P.V.:** Paz!

19. **S.:** Paz?
20. **P.V.:** Paz, tranquilidade, harmonia ô fraternizassãu, justisa.
21. **S.:** U kê bosê ta pensa konde bosê ta xkrevê? Ora ke bosê ta fazê kes músikas ne kê bosê ta pensa ?
22. **P.V.:** M ta pensa unikamente na ben xtar du povu (bis), porke nhas músika konde M ta fazês M ta pensa txeu na... pusiblidade de no ten un vida amdjor, de no ten amdjor komprensãu, de no ser menes agarode a futilidades, entãu nhas músika, nhas letras ê un bokode sobre ise.
23. **S.:** Manera ke Pauline ta xkrevê? Bosê ta leva en konta realidade de San Ninkelau, Kabe Verde, de ôje ô dantes, antigamente, de ontem?
24. **P.V.:** Depende, depende da inspirasãu ke be-m, porke nhas musga ke m ta fazê, ês ta be-m inspirode, ê moda ke mi ê un rekador, m ta senti un inspirasãu, ele ta trazê-m un melodia, el ta trazê-m kes dizeres, unton M ten ke fka ta spera ora ke-l ben.
25. **S.:** Na kês músika ke bosê ta fazê, bosê ta konsegi retrata un bokadinhe de esperiensas pesoal kome kabu-verdianu? Bosê ko-m kabe-verdiane ê algun kosa kê retratode na músika ou nãu?
26. **P.V.:** Xperiensia de meu prinsipalmente. Transmitti nhas xperiensia atravêx de letra, nha forma d'oa, má m ka tá gosta de konta akontesimentos du kabe-verdiane.
27. **S.:** Dun forma geral.
28. **P.V.:** Naãuuu, porke u kabe-verdine, vida du kabe-verdiane ê txolda, mi M ka ta gosta de txolda, ni indisciplina, ni voluntareza. Bô ta percebe?
29. **S.:** Bosê oia kês músika de sarta forma, moda un meditasãu? Un forma de medita?
30. **P.V.:** Podê ser un forma de medita, un forma de relaxa, un forma de transmiti, un forma de pensa, un forma de ver. Músika pa mi ê... músika ta servi-m pa-m medita, porkê ora kêeee... m ka sabê se bô sabê, má m ten un munde interior, kê un munde de paz, mi m ka ta vivê de akorde kon o dia-a-dia, pur isse ke m ta vivê izolode, ftxode na silensie, e ora ke m ta ke falta de paz, m ta pega na nha viola m ta kanta nhas musga, un ta senti ben.
31. **S.:** Tem txeu algen ke ta konsidera bosê músika un referensia kultural pa Kabe Verde, bosê ta konkorda ô nãu?
32. **P.V.:** M ta konkorda! Apesar de nhas musga ka ser na totalidade músika de Kabe Verde, ora ke m ta fazê muska de Kabe Verde, gente podê oia-l ke ma lê muska de Kabe Verde, ora ke m fazê muska de Pauline Vieira, gente ta senti-l tambê ke-l ê muska de Pauline Vieira, ke ka ten nadaver kon Kabe Verde. Depende da kompuzisãu.
33. **S.:** Porkê ke, m ka krê dzê sempre, má porkê ke bosê ta xkolhê txeu vêz lugares moda pur ezeple: universidades, liseus, pa fazê divulgassãu e pa fazê promossãu de CD?
34. **P.V.:** M ka ta kredita na promossãu, m ta kredita na divulgassãu
35. **S.:** M podê riska promossãu?
36. **P.V.:** Aah! M ka ta kredita na promossãu. Bo podê até mens fazê-m ese pergunta, m ta responde-b ke m ka ta kredita na el. Izato. M ka ta kredita na promossãu. M ta kredita na na na divulgassãu, dar a konheser. Pa mi promossãu el ê leiloa e m ka ta dixpoxte a ser leilôode.
37. **S.:** I divulgassãu?

38. **P.V.:** Divulgasão é dar a konheser, pa gente sabê ka kê-l trabôl ta izisti. I M ta xkolhê universidades... purke maior parte de nhas trabôl ta trazê uma sêta téknika, uma sêta, uma sêta forma d'ôia, uma sêta forma de pensa m tá gostá de nhas muska fôse inderesode a ensinu.
39. **S.:** A empresão ke txeu pesoa ten ê ke Paulino ê un bukadinhu rezervadu sobre sê vida. Asin, dun forma geral, bosê ta konkorda ô diskorda? I purkê?
40. **P.V.:** Un ta konta nha vida a ken ke ta meresê, kin ka ta meresê, kin ka ta entendê, un ka ta dze-l nada.
41. **S.:** Simples! (rizu)
42. Min M ta ôia bosê komu un pesoa êke sabê u kê ke-l krê.
43. **P.V.:** M sabê mute ben u kê ke M krê i M sabe multe ben u kê ke M ka krê.
44. **S.:** Agora, ê pertinente ô nãu bosê dez-m un bokadinhe de bosê perkurse en termos akadêmikus, biográfikus? (Manê ke bosê sei de Sa Nikelau, atê kuandu bosê vivê la, bosê vivê má pais ou nãu, purkê ke bosê xkuí pur ezemple, se foi un xkolha ou nãu de ben studa na São Visente, manê ke bosê xkolhê viaja i vivê la fora... na kel aspête la, nãu un koza pesoal mesme, má sin un perkurse biográfiku).
45. **P.V.:** Nãu, un naxsê na São Nikelau mi ê fidje de Músikus, un naxsê kuase nun kaza Kultural, ondê ke pesoas tava bá pasa dia la, porke nô tinha forne, nô tava fazê pão, txeu gente tava bá batê bole la na kaza, pois tá tinha nha avô kera moda un matriarka ke tava da kês reseita, inxena gente fazê bole de formas diferente e tude inkuate, bole, bordode, kustura, músika, tude inkuate M enkontra la na kaza i anton mi era... tude u kê ke M kria M enkontra ne un kaza, desde boa edukasão, ke nhas gente era... prá lên dês da nôs tude liberdade, ês tava eduka gente ben... anton M naxsê na São Nikelau, M vivê la, un kria la, atê idade de oite, nove one.
46. Depois un ben pa São Visente purke ês otxa ke M tinha txeu don pa ária músikal anton ês kris pa-m prendê outras koizas ke na São Nikelau ka tinha, moda prendê lê, xkrevê múska e outras koizas mais e anton nha avô mandá beska-m, nha avô ben vivê li na São Visente el manda bxka-m, pa-m ben estode má el, el foi nha idukadora durante un data de tempe i...
47. Kon idade de dzoite one... depois M integra un data de grupe, txeu, txeu, dês de *“Mar e Séu”* na Salasiane konde un tinha dez, onse, douze one.
48. Depois tinha un grupe *“Os Bravos”* ke mi era integrode kome ensaiador de grupe, depois M trabaia txeu na teatre, M fazê teatre na *“Ludger Lima”*, depois nha tendensia más forte era dezenhe.
49. Depois kon idade de 14 ês pô-m ta toka na igreja ke foi un grande skola pa mi.
50. Depois un ben k'idade de 14/15/16 one integra grupes de baires, M ta dextaka nome de nhô Padre Simão e grupe era *“New Líders”*.
51. Depois kon idade de 16 one jam ben fazê parte de un... un foi un de kês fundador de *“king”*.
52. Depois kon idade de 17/18 one Luis Morais konvido-m ke era pá-m integra *“vóz de Cabe Verde”*, então! No toka un bokadinhe li na São Visente, no fazê un degresão Sal/Guiné/Lisboa, no grava... M grava primer diske, na 1974 kon idade de 18 one, e na 1975 M bá vivê de vez na Lisboa a konvite de Bana, i então, M ta na Lisboa tê dia de aoje.
53. Kon don de lideransa unton M feka ta ser solisitode pa fazê aranjus de txeu gente ke tava bá pa mi, ke era pa bá grava má mi. Nu bá ta grava txeu diske, ta grava txeu diske...
54. Depois M ben grava un **“single”** ke sê nome era *“Boas Festas”*, *“San Silveste”* kon idade de 24 one. Depois no ben pa Kabe Verde pa fazê digresão.
55. Depois M torna volta pa Lisboa M fazê un diske ke anda txeu na *“top +”* sê nome ê *“Naufrágio”* gravode pa un firma português.
56. Depois kon 29 one M tdxá de trabaia má Bana, M ben feka sen patrão, M ben vera patrão de nha pesoa, ta segui gente, ta companha gente, ta anda má gente, ta da escola... anton koisas foi mais ou menes asin. U reste tude bô devê sabê. Koisas ke pesoas ta konta, sobre nha trajetória.
57. **S.:** M sabê mute poke, mute poke. Aamm ja nô ten mais ou menes un perkurse. Má bosê feka tude ês tempe na Lisboa ? Bosê tava ben pa Kabe Verde so de fêria?

58. P.V.: Sin! So de féria.
59. S.: I durante tude ês tempe bosê teve morode na Lisboa?
60. P.V.: Sin! Na Lisboa.
61. S.: Agora bosê teve fora de Lisboa també pa fazê espetákulus pur ezemple na EUA, França.
62. P.V.: Aaahhhan, M fazê espetákulus na EUA, França. Aahhan, depois kome M tava te ma konta de txeu gente, ês txame ke pa... companhia Cesária, pamode músika de Cesária ka tava ta pega na merkade, anton ês konvida-m na 1992 kera pa-m te ma konta de Cesária, anton M trabaia na kel diresão, ta dirigi kel karera de Cesária, ta dirigi desde 1992 até 1995, M tra 2one kê pa-m bá trabaia na karera de Cesária M kaba pa feka mais 1 ano. Anton, na 1995 M saí nakel altura, M tinha komesode nha traboi “*Nha Primero Lar*” i un diske en portugués, komesode au mesmu tempe 2 diske au mesmu tempe en portugués ke ainda ka sei, moda txeu traboi ke M ten fête ke inda ka sei, aahhan. Na 1996 M ben pa fazê lansamentu de diske “*Nha Primero Lar*” na San Ninkelau i M toka li na Baia das Gatas na Festival.
63. S.: Bosê ta skrevê tantu en krioulu má na purtuges. Purkê?
64. P.V.: Purkê ê na kês lingua la ke M ta konxê. M ka sabê fala más. Kualker músika en inglês ke a-m kanta, ten uns músika de meu en inglês, má M skrevês en portugués depois M da gente ês pa traduzi-m ês.
65. S.: Kal dêš dois lingua bosê ta sinti más a vontade?
66. P.V.: Kriole.M ta gosta de expresa na kriole.
67. S.: Mesme estode txeu tempe la fora bosê ta sinti más a vontade en xkrevê mesmu en kriole?
68. P.V.: Nãu! Xkrevê, M ten más facilidade pa xkrevê na purtuges, mas sxpresa M ta gosta expresa en kriole. Kriole tamê M ten facilidade mas M ten un forma ke M ta xkrevê baseode na fonétika purtugeza.
69. S.: Kel fonétika manera ke bosê ta utiliza-l?
70. P.V.: Kes asente pa abri, kes asente pa ftxa, kes prolongasão, ten vez ke M ta poi un ó, dois ó, kont un krê un “nhôooo...” bo percebe?
71. Unton un kalker purtuges ke dzê-l de forma ke M ta xkrevê kriole, sel alê-l em purtuges, el sigui tude sinais de fonétika, el ta estode ta lê, el ta estode ta fala kriole más el ka sabe o ke-l ta estode ta dzê, ka ê? Má el ta lê u kê ta xkrite. Ê uma das razões ka kel livre ke M... ta ben...kel livre de poesia, el ta ben ten kuase metade en purtuges, el ten uns letra en purtuges e el ten otes letra en kriole també, un dividis na mei, kuase sinkuenta, sinkuenta.
72. S.: Ora, bosê ta xkrevê tantu en kriole kome en purtuges, temátika ê igual?
73. P.V.: Ô kê ke temátika aahhan?
74. S.: Kel asuntu.
75. P.V.: Nãu kel la ka ê importante, purke se M ta ben fala de un telemóvel, M tem ke fala ê sobre el. Ne sim?
76. S.: Ka importante bosê fala kome ê kê telemóvel, ... un ten ke fala em português ou unton en kriole?

77. P.V.: Nãu, nãu, nãu, depende dakele ke M ta sinti, purke M ka ta basea na lingua somente, M ta basea primer ne un son, kel son ta trazeme un palavra, se kel palavra ê en purtuges M ta fazê kel músika en purtuges, un palavra ô un frase, se-l ê en kriole M ta fazê-l na kriole.
78. S.: Nunca bosê teve preokupasãu de pensa sobre kel kriole ke bosê ta xkrevê se-l ê prósimu ou nãu de purtuges? Tende en konta ke bosê ta la fora, bosê ta fala purtuges, bosê ten kel grupe de amigus, konxide, ondê ke bosê podê fala lingua de Kabe Verde, má podê ten un mei tamê ke bosê ê obrigode ô ê nesesáriu fala purtuges. Bosê ta sinti ke kel kriole ke bosê ta uza na letra pa xkreve oje, prinsipalmente el ê más prosimo de purtuges ô nen pur iso?
79. P.V.: So a nivel de xkrita. So a nivel de xkrita ezatamente purkê mi às vezes M ta feka un bokode aflite konde M toia purtuges ta tenta lê kriole, ke forma kes ta lê, ês ta abri uns (ó) na lugar mariode, (á) “mim tá báí” a bô percebe? Konde ê «mi ta bai» mi nota kel ka tinha ke ter un (a) kel (a) tinha ke ter un asente sirkunflexu pás podê lembra kel sotáke, bo ta percebe? “mi ta bai”.
80. S.: Tende en konta ke bosê traboi ê pur multus konsideróde de kunhe pedagógiku, Paulino tem algun kuidode na xkrita de kes letra? U ke bosê bosê ta xkrevê pa kinhê ke ta bá le-l, kinhê ta bá ovi-l?
81. P.V.: Kuidode na fasilita komprensãu. Por ise ke normalmente mi ê ke ta xkrevê nhas kosa, M ta xkrevê nhas kosa a mon, M ten sempre kel grande kuidode en xkolhê frases, frases ben fête i fásil de entra na ovide. Sempre rekorende a sonoridade (son) purke M ka ta gosta de palavras desgarede nê?
82. S.: Pa bosê lingua ta representa un verdadeiro veikulo ou nãu, pa tranxmisãu de mensagem? Ten kel preokupasãu kon vokabuláriu, linguagem?
83. P.V.: El ka importante purke o ke interesa ê un xpressa ben en kriole ou en purtuges. Un palavra sel-ê feie M ta vrá-l benite ke nha forma de pronunsia, M ta asumi ora ke un (ó) devia ser aberte ke M kris el fetxode, M ta asumi kel ere, un ere pesoal. Ezatamente.
84. S.: Kal kê bosê fonte de inspirasãu? Ou fontes de inspirasãu?
85. P.V.: Nha fonte de inxpirasãu ta ben más ê na difikuldade ke nô ta enkontra na munde, na desigualdade, na diskriminasãu ke M ka ta apoia, M ta gosta de txama atensãu a ise, prinsipalmente pa ser Umane, un dia, más tarde, entendê ke o próprio animal tambê ten un korasãu moda nôs, nô ka devia maltratába-el. Anton mi ê kontra matanza, mi ê kontra tourada. M ka ta otxa mo ê juste nu estode ta aplaudi oras e oras, konde ten un animal la ta sofrê., el ta ser gosóde, ta ser maltratode, expizinhode, ta ser tude enkuante, e pesoas ainda ka para pa pensa na ês gravidade. Anton pa mi ês ê problema muito grave, nô tinha ke kombatê até trazê uma nova mentalidade, pô pesoas ta pensa na sofrimente de kualker ser vive, M ka ta apoia nenhum matansa. Ka era presize no mata pa nô vivê, naturaza dja da gente batata, dja-l da gente mandioka, dja-l da gente fruta, djá-l da gente tude inkuande pa nô ka estode li ta mata pa kmê.
86. S.: Moda bosê dzê antes, bosê ten txeu preokupasãu ke kumbinasãu de sons, pur ezemple: na pronunsia, kes *rr*, kes *dj*, nô ka ta fala na Sã Nikelau: *velho*, e sin *bedje*, *odje*, tude, kes la ê preokupasãu ke bosê ta trata na músika, ora ke bosê ta xkrevê?
87. P.V.: Se M krê dzê *odje* un tá gostá de xkreve-l ben skrite pa u próprio purtuges ora kel lê pá-l dzê-l *odje*, moda M ta dzê, ora ke M krê dzê *odju* tambê já-m ta gosta de skrevê-l pa ora ke purtuges lê pa-l dzê *odju*, nu tem kriole de barlavente, nu ten kriole de sotavente, txeu diversifikode, anton konsoante kel son ke M ten asin M ta xkrevê kê pa kualker alguen entendê de akorde kel sonoridade.
88. S.: Bosê sabê de ezistênsia da kês dois forma de xkrita ke no ten na kriole? Nu ten un xkrita ke ta txmóde xkrita etimológika ke ta xkrevê ezatamente moda bo ta dzê e nu ten ôte tipe de xkrita kê kon base ne un pruposta ke foi fête pur linguístax (ALUPEC) ondê no ten kês regras manera ke

nu ta xkrevê. M ka sabê se bosê a uvi dzê na ALUPEC? Nu podê usá-l pa xkrevê kualker kriole (variante de kabe Verde. Ó bosê ta xkrevê más kon base nakel ke bosê ta uvi?

89. P.V.: M ta xkrevê kon base nakel ke M ta uvi, e na ...moda M kria ke ta ben de “querer” não é? El devia ter (q) *q-apóstrofe*, *r*, *i*, *a* ê so kel u má kel e ke nu tra ke nu pô kel *apóstrofe*, quer dizer, mi asin ke M ta otxa fásil, mas “*queria*” normalmente es ta xkrevê-l ke k M tá gostá de respeita també kinhê ke trazê sê forma de xkrevê moda M ta respeita de meu.
90. S.: Então, bosê ta xkrevê uzonde kel kê de bosê?
91. P.V.M ta xkreve-l moda nha sensibilidade da-m.
92. S.: Então bosê podê ta uza tude dois?
93. P V.:M podê uza tude dois, ke interesa ê intendmente.
94. S.: Ka-l kê evolusão ke bosê ta otxa ke teve na bosê xkrita de antes e de oje? Bosê forma de skrevê feka igual ô el muda?
95. P V.: M ta pensa ke nos kon andar dos anus no ta bá ta amdjora nos sabedoria, no ta bá ta muda kel ka, ta ...ora, ora ke no enkontra un solusão amdjor, anton aprendizagem ta segí sempre na nos vida até no morê.
96. S.: Além de bosê ter trabalhode, kompude bosês letras, kes letras de Paulino Vieira, Bosê també toká, kompanha autrus musikus, outrus kompositores. Porkê?
97. P V.: Porkê un ta pensa txeu na kes pesoas ke ka sabê toka, ke ta ten un son na uvid má es ka sabê trá-l, anton ten kel aflisáu des kre fazê un kosa ma es ka ta podê bo ta percebe? Anton sun debrusa un bokóde na...pa-m tenta kuase advinha u kê kes tá gosta de uvi, M ta pensa ke M ta alivia fadiga da kel pesoa. Enton foi pur iso ke M kunpanha maior prte de tude gente, pensonde na ses peokupasáu, M tava gostaa se...porkê devê ser triste ora ke bo ten un ideia na bo kabesa, bo sabê, má bo ka sabê dzê uke ta dret.
98. S.: E moda se bô ta sinti algun coza má bo ka ta konsegi expresa-l?
99. P V.: Ezatamente. Anton ora ke no otxa un pesoa ke entendê nos, no ta feka kontente, M ta gosta sempre ê de pesoa entendedor pô na lugar de kin ka podê fazê algun koiza. Ta trazê-m uma certa aflisáu.
- 100.S.: Da kes pesoa ke bosê toka má es kual ke bosê ta podê tma kome referênsia, asin un modelo?
- 101.P V.: Un modelo grande ke M tive na nha vida foi Chico Serra, ke até dia da oje M ta kontinua ta segí ses ensinamente, kome musiku.
- 102.S.: El era kompositor també?
- 103.P V.: Sin Chico Serra ê kompositor! Mas el foi moda um modelo, komu pianista, komu organista, porke ten txeu gente ke ka sabê ke Chico Serra foi un de kes amdjor organista ke M conxê.
- 104.S.: Dada a ligação Musika e leteratura, Paulino tem algun pesoa, personalidade, xkritor ke enfluensiá-l na sê xkrita de ses letras? Tende en konta ke bosê vivê na São Vicente, bosê ten ideia na publika kel livre de poezias?
- 105.P V. : Não, mi nha forma de xkrevê ben, nha forma de expresa ben, mon M ta ta prokura amdjora forma pa inxena gente e pasa mensagem ke M tava kria. Nha vida foi sempre tma konta gente, ta spia ses músika, grava gente spia forma de kanta, forma de toka, grava, anton, nhas frases feka ta ben de tante prokura ranja un forma pa kel pesoa ke tá ta ser dirigide pa mi....ranja

un forma más fásil del entendême. Então ali un enkontra facilidade naexpressa e na dzê koisas. Porkê mi ê, mi M ta kridita, M ta defenfê ke no divia trata pesoas kon karinhe, se no ta trata pesoas kon karinhe ê más fásil no entendê-l.

106.S.: Anton ka ten ningen (figura Cabo-verdiana) na munde de leteratura ke ajda bosê a xkrevê?

107.P V.: Não tude gente ajdom xkrevê porke sempre M tive uvide alerta a kualker pesoa ke tinha un frase. Xpia kual era kes gente ê ke tava fala, má tude inkuande. Sempre M presta mute atensãu na uvi gente, M ta gosta de uvi gente en todus us axpetus, uvi ta toka, uvi gente ta fala. Ma nha maior inspirasãu ta ben na nha forma de oia. nhas inpirasãu ê du axtal, o Deux, porkê ten txeu koza ke M ta xkrevê M ka sabê ses signifikade. Na prinsipie M ka ta sabê ses signifikade depois M ta bá anda ta studa ses signifikade M ta dskobri. Anton uma das razões ê kê ... la, ê ke un inspira M bra ta ten txeu forma de xkrvê.

108.S.: Inxpirasãu divina?

109.P V.: Inxpirasãu divina! M ta kredita txeu na ise porke txeu koza ke M ta fazê M ten serteza ke ka ê mi ta fazêx, mi ê un pesoa guióde, ka ê só na xkrevê, na nha forma de extóde na vida. Anton M ta vivê sen mede, porke M ten serteza, ora ke M tiver marióde M ta sei da la, inpirasãu divina da ajdome enkontra nha kaminhe. Se M tiver kon un inxpirode pa ben, pa prátika do ben, nha expada, moda nha expada ê prática do ben, de tonde pratika ben no ta abitua na el no ta vra ta vivê ben.

110.S.: Kuandê ke bosê lansa último trabói?

111.P V.: Último trabói foi “*Guitarra Clássica Música de Cabo Verde*” lانسóde li na Kabe Verde na 2003, e ke M ta bá lانسá agora na Lisboa.

112.S.: Kal kê motive ke ta leva pesoas a dzê ke trabói de Paulino ê menes komersial? Pur ezemple na kes tabalhus diskográfikus peokupasãu de Paulino nê grava tude one, tem CD na empresas, na merkade ten saída, ten txeu dnher, má sin de divulga. Porkê?

113.P V.: So M ta peokupa ke pasa bon ezemple, M ka ta preokupa de estode na agrade du pove, M ten ke pasa unikamente bons ezemplus de akorde kon apredizagem ke M ten nu dia-a-dia. Anto M ka ta podê produzi nenhum produte fútil, mesme ke M tivese ta abrangi públiku fútil.

114.S.: I oje en dia bosê ta otxa ke ten da kel públiku fútil ô nãu?

115.PV. : Sim! Munde inter sta sin, anton M ka krê perdê tempe kon uma popularidade fútil.

116.S.: Bosê ta preferi toka mesme ke for kon un popularidade menor, mas sem futilidades?

117.P V.: Mesme ke for un pesoa só, má M dá un bon ezemple, el foi unika pesoa ke gosta de nha trabói, M ta toká só pa el. Max se pan ten susese M tinha ke entra na futilidade, anton M tava ta ben txa de ten susese. Nha vida ê un... ê un... un luta konxtante pô desenvolvimento du karáter, karáter ê kê prinsipal. Ka ta interesame se M ta fazê tude inkuande se M ka ten karáter ô M ta trata gente mal, ô seja u ke for. M tava gosta de da kes ezemple la, ê pur ise ke mi má empregários ka da, ke mi M ka ta gosta, M ka ta linha na mentira, se M tiver ke da pove informasãu eróde M ka devê fazê-l. Anton mi ê kastigóde pa nha própria konxsiênsia. Anton M ka pode fazê-l e se M ka podê kolabora má mentira, M ka podê da má impresãu, M ka podê trata gente marióde, anton du ke M krê fazê ê trata gente drete, da boax informasonx, ser rexpaitador y mostra uma certa kalma. I pesoa ke ta faze-m zanga M ten ke fugi del, porke el ka ta do-m oportunidade de ser un pesoa kmi ê.

A Entrevista